Beiträge zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins.
Herausgegeben von der Verwaltung des Thaulow-Museums in Kiel.

I.

Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins.

Mit einem Verzeichnis
der aus der Zeit bis 1530
im Thaulow-Museum in Kiel vorhandenen Werke der Holzplastik.

Von
Dr. Adelbert Matthaei,
a. o. Professor der Kunstgeschichte an der Christ. Albr.-Universität.

Gedruckt auf Kosten des Schleswig-Holsteinischen kunstgewerbl. Thaulow-Museums in Kiel.

Leipzig 1898.
Verlag von E. A. Seemann.



Beiträge zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins.
Herausgegeben von der Verwaltung des Thaulow-Museums in Kiel.

I.

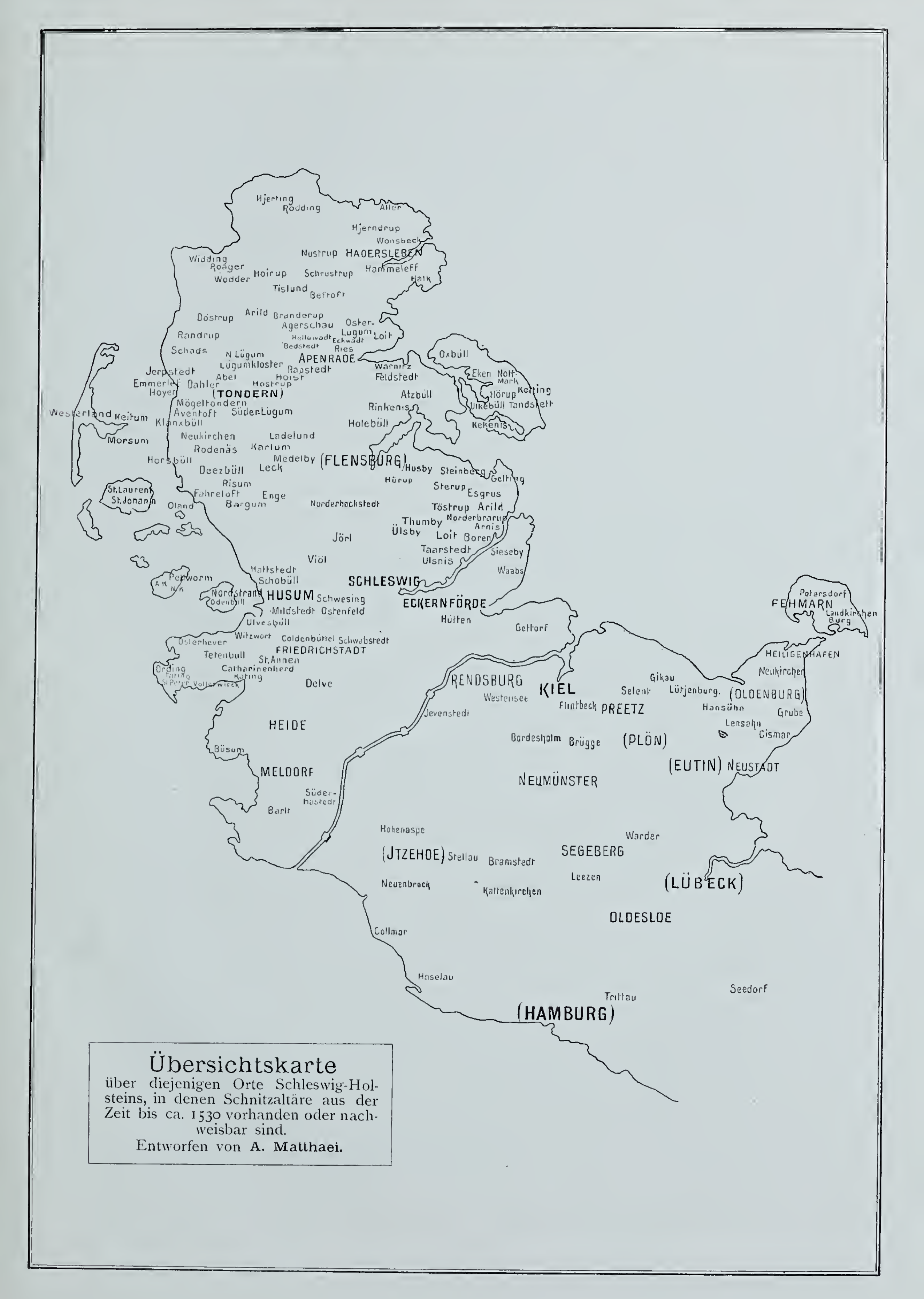
Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins.

Mit einem Verzeichnis
der aus der Zeit bis 1530
im Thaulow-Museum in Kiel vorhandenen Werke der Holzplastik.

Von
Dr. **Adelbert Matthaei,**
a. o. Professor der Kunstgeschichte an der Christ. Albr.-Universität.

Gedruckt auf Kosten des Schleswig-Holsteinischen kunstgewerbl. Thaulow-Museums in Kiel.

Leipzig 1898.
Verlag von E. A. Seemann.



Übersichtskarte

über diejenigen Orte Schleswig-Holsteins, in denen Schnitzaltäre aus der Zeit bis ca. 1530 vorhanden oder nachweisbar sind.

Entworfen von **A. Matthaei.**



Vorwort.

Wer sich vor 20 Jahren mit der Geschichte der deutschen Kunst beschäftigte, der wird nur sehr selten auf den Namen Schleswig-Holstein gestossen sein. Man traf wohl hie und da auf einen Kirchenbau aus den Elbherzogtümern. Man wusste, dass sich hier schon ziemlich früh der Backsteinbau eingebürgert hatte. Aber was geleistet worden war, stand so weit zurück hinter anderen deutschen Ländern, dass Niemand daraus hätte einen Anlass gewinnen können, sich näher mit Schleswig-Holstein zu beschäftigen. Auf dem Gebiete der Malerei fand man ein paar Namen von Künstlern, deren Wiege in Schleswig-Holstein gestanden hat. Aber ihre Kunst hatte mit dem Lande nichts zu thun. Jürgen Ovens galt für einen Niederländer, und Asmus Carstens's klassicistische Kunstweise konnte erst recht Niemanden auf den Gedanken bringen, sich um die hyperboräische Heimat dieses im Griechentum aufgehenden Künstlers zu kümmern. Nur die Plastik wies im Lande ein Werk auf, das wegen seiner Bedeutung die Aufmerksamkeit der Fachkreise auf sich zog und das seiner Natur nach wohl hätte den Anlass geben können, sich in Schleswig-Holstein näher umzusehen und zu untersuchen, ob diese Leistung, wie es den Anschein hatte, wirklich vereinzelt dastehe, oder ob sie nicht vielmehr das Produkt einer beachtenswerten heimischen Kunstentwicklung sei, das war der Brüggemannsche grosse Altarschrein in der Apsis des Domes zu Schleswig. Da man aber sonst gar nichts Bedeutsames oder Eigentümliches kannte, das dem Schleswiger Alter an die Seite zu stellen gewesen wäre, so erklärte man, dass das Werk wohl die Arbeit eines in Lübeck oder in den Niederlanden gebildeten Künstlers sei, oder man hielt Hans Brüggemann geradezu für einen Lübecker oder einen Niederländer, der im Lande gearbeitet habe.

Da war es das Verdienst des Kieler Professors der Philosophie Gustav Ferdinand Thaulow die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auch in künstlerischer Beziehung auf die Elbherzogtümer gezogen und die erste Anregung zu weiterer Beschäftigung mit der Landeskunst gegeben zu haben. Thaulow war auf die zahlreichen Holzskulpturen, die sich in den Kirchen, den Adelssitzen und Bauernhäusern, den Böden und Rumpelkammern des Landes fanden, aufmerksam geworden, und er begann sie zu sammeln. Ob er gleich im Anfange seine Sammlung für die Öffentlichkeit und für die Wissenschaft bestimmt gedacht hat, erscheint zweifelhaft, wenn man erwägt, dass er die gesammelten Gegenstände nicht blos zum Schmucke, sondern auch zum Gebrauche in seinem Hause verwandte, seine modernen Möbel durch die alten ersetzte, ja, sogar kein Bedenken trug, sich aus den Altsachen neue Gebrauchsgegenstände zu konstruieren, auch wohl vollständig erhaltene Stücke, wie Truhen etc. bisweilen zersägte, um sich daraus einen Schreibtisch, ein Büffet, ein Bett, und Schränke aller Art, wie sie in den modernen Haushalt hineinpassen, anfertigen zu lassen. Im Laufe der Zeit ist er aber jedenfalls auf den kunsthistorischen Wert der Dinge aufmerksam geworden. Im Jahre 1867 wurde die ganze Sammlung von Friedrich Brandt in Schleswig in 93 Tafeln photographisch herausgegeben. Fachmänner wie Lübke und v. Lützow kamen in sein Haus und liessen Thaulow nicht im Zweifel über die Bedeutsamkeit dessen, was er gesammelt hatte. Und so entschloss er sich denn hochherziger Weise am 3. Oktober 1875 sein Heim wiederum des Schmuckes zu berauben und die ganze Sammlung der Provinz Schleswig - Holstein als Geschenk anzubieten „zum ewigen und unveräusserlichen Eigentum“ unter der Bedingung, dass der Schleswig - Holsteinische Landtag die Mittel zum Bau eines würdigen Museums in Kiel bewillige.

Schon einen Monat später nahm der Provinziallandtag die Schenkung an und bewilligte Mk. 150000 zum Bau des Museums. Die Stadt Kiel schenkte am 3. November 1875 den Bauplatz und Architekt Moldenschardt führte in den Jahren 1876 und 1877 den Bau aus, der in seinen schönen Verhältnissen und seiner fast allzu zierlichen Formengebung Zeugnis von dem hervorragenden Können dieses Künstlers ablegt, wenn er auch für Museumszwecke nach heutigen Begriffen in mehr als einer Beziehung unzureichend ist. Am 5. August 1878 erliess die Provinz ein Statut über die Verwaltung des Thaulowmuseums. Thaulow selbst hatte sich das Museum ursprünglich als Annex der Kieler Universität gedacht. Die Provinz aber, welche im Wesentlichen die Mittel zum Zustandekommen hergegeben hatte, machte durch jenes Statut, nach welchem sie auch die weiteren Verwaltungskosten übernahm, das Museum zum Provinzialinstitut. Dem Wunsche des Prof. Thaulow wurde

durch die Bestimmung Rechnung getragen, dass neben dem von der Provinz und dem von der Stadt Kiel zu ernennenden Kuratorialmitgliede ein drittes Mitglied vom akademischen Konsistorium der Universität zu wählen sei. Nachdem so für die Lebensfähigkeit des Instituts, wie man meinte, ausreichend gesorgt war, wurde das Museum am 10. August 1878 als erstes Kunstinstitut Schleswig-Holsteins, das ausschliesslich Originalwerken der Landeskunst eine Heimstätte gewähren sollte, unter allgemeiner Teilnahme der Behörden und der Bevölkerung feierlich eingeweiht.

Diese Teilnahme hat aber fast unmittelbar nach der Eröffnung nachgelassen, ja, sich in eine kühle, etwas verdrossene Haltung umgewandelt. Es ist hier nicht der Platz die Ursachen davon zu untersuchen. Eine Nachforderung für die seit der Schenkung bis zur Eröffnung noch hinzugekauften Kunstgegenstände verstimmte. Es wurden von Sachverständigen Tadel laut über die Aufstellung und besonders über den Zustand der vielfach falsch ergänzten oder zu modernen Gebrauchsgegenständen umgearbeiteten Altsachen. Vor Allem trug aber das vorher erwähnte Provinzialstatut über die Verwaltung des Museums den Verfallskeim schon bei seiner Entstehung in sich. Denn dass weder ein Landesdirektor, noch ein Oberbürgermeister, noch ein beliebiges Mitglied des akademischen Lehrkörpers im Stande sind, ein kunstgewerbliches Museum ohne fachmännische Hilfskraft lebensfähig zu erhalten, geschweige denn weiter zu entwickeln, liegt auf der Hand. Die in § 2 des Status geforderten Sitzungen haben denn auch thatsächlich 17 Jahre lang überhaupt nicht stattgefunden. Das Museum schlief langsam ein.

Diese üble Lage hatte nun in doppelter Hinsicht schlimme Folgen. Nicht blos dass das Museum verkam und der Holzwurm freies Spiel hatte; schlimmer noch war vielleicht die andere Folge: Durch Thaulows Sammlung war man auf Schleswig-Holstein aufmerksam geworden. In einer Zeit, wo man sich allerorten bemühte, das Kunstgewerbe neu zu beleben, nachdem Reuleaux seinen Weckruf hatte ertönen lassen, liess man das eben gegründete Institut, das statutenmässig „zur Förderung und Veredelung des Kunstgewerbes und des Geschmackes nutz- und fruchtbar“ gemacht werden sollte, brachliegen. Diejenigen Dinge, die zur Vervollständigung des von Thaulow gesammelten Grundstockes hätten herangezogen werden müssen, um ein Gesamtbild des eigenartigen Schleswig-Holsteinischen Könnens auf dem genannten Kunstgebiete zu schaffen, wurden in alle Welt zerstreut. Das Ausland sandte seine Agenten, die zahlreiche wertvolle Gegenstände, besonders nach Kopenhagen und Russland, England und dem Reiche in öffentliche Museen und Privatbesitz entführten. In Schleswig-Holstein selbst entstanden eine Anzahl kleinerer Museen und Sammlungen, und es ist noch als ein Glück zu betrachten, dass

das benachbarte und stammverwandte Hamburg in seinem durch einen der bedeutendsten Fachmänner geschaffenen und geleiteten Museum für Kunst und Gewerbe den wertvollsten Schleswig-Holsteinischen Altsachen eine würdige Heimstätte schuf.

Das Resultat war also eine für Kenntnis, Würdigung und Nutzbarmachung der Landeskunsterzeugnisse höchst ungünstige Zersplitterung.

Hamburg, das allein in der Lage war, an eine wissenschaftliche Bearbeitung zu gehen, hatte doch noch wichtigere Aufgaben zu lösen und konnte Schleswig - Holstein nur als Nebensache behandeln. Die kleineren Museen des Landes waren und sind zum Theil nicht lebensfähig. Wenn auch das Meldorfer Museum als Sammelstätte speziell ditmarsischer Altsachen seine Berechtigung hat, so gab es doch nirgends eine fachmännische Leitung. Das einzige Institut, das durch die Emsigkeit seines auf technischem Gebiete hochverdienten Begründers H. Sauermann auf vielen Gebieten den Thaulowschen Grundstock übertroffen hat, vermochte bis heute die Mittel nicht aufzubringen, um seinen wertvollen Bestand zugänglich zu machen. Eine gründliche wissenschaftliche Sichtung konnte auch in Flensburg nicht stattfinden.

Wollte man aus diesem Zustande herauskommen, so hätte man danach streben müssen, die Einzelsammlungen nachträglich möglichst zu vereinigen, oder doch wenigstens für die Landesinstitute eine gemeinsame fachmännische Oberleitung anzubahnen. Da aber dazu vor der Hand gar keine Aussicht vorhanden war, so galt es zunächst da einzusetzen, wo allein etwas zu erreichen war, das war an der Reorganisation des Thaulow - Museums in Kiel.

Verschiedene Umstände kamen zusammen, um die Provinz zu veranlassen, vor 4 Jahren an dem vernachlässigten Institut mit frischen Kräften wieder einzusetzen. Durch das im Auftrage der Provinz in den Jahren 1886—1888 durch Dr. Richard Haupt veröffentlichte Inventar: „Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein“ wurde man über den ungeahnt grossen Bestand namentlich an Werken der Holzplastik im Lande aufgeklärt. Die Erkenntnis von der Bedeutung des Kunstgewerbes für das wirtschaftliche Leben war inzwischen in weitere Kreise gedrungen. Die Stadt Kiel hatte einen gewaltigen Aufschwung genommen, lieferte durch die Werften ein Kontingent an sachlich vielfach interessierten Technikern wie keine andere Schleswig-Holsteinische Stadt, und wuchs sich immer mehr zum geistigen Mittelpunkte des Landes aus. So entschlossen sich denn die Provinzialstände im Jahre 1894 die Mittel zu einer Reorganisation des Thaulow-Museums zu bewilligen.

Diese Reorganisation steckte sich drei Ziele:

1. Die Umordnung der Sammlung nach kunsthistorischen Gesichtspunkten.
2. Die Revision und Rekonstruktion der Sammlungsgegenstände.
3. Die Herstellung eines auf wissenschaftlicher Grundlage beruhenden Kataloges.

Da vor der Hand keine Persönlichkeit da war, die ihre Thätigkeit ausschliesslich dem vernachlässigten Institute hätte widmen können, so konnten diese Aufgaben nur allmählich gelöst werden. Vom 1. April 1895 ab wurden die etatsmässig vorgesehenen Arbeiten in Angriff genommen. Das Museum wurde geschlossen, um die Umordnung vornehmen zu können.

Diese vollzog sich nach folgenden Gesichtspunkten: Da Thaulow von vornherein sich nicht auf die Holzplastik kirchlicher und profaner Natur beschränkt, sondern auch Eisenschmiede-, Goldschmiede-, Silberfiligranarbeiten, Bronze-, Messing- und Gussarbeiten, Trachtenstücke und Stickereien, Steinzeug und Fayancen und Slesvico-Holsatica aller Art aufgenommen hatte, und da diese Zweige durch Schenkungen und Ankäufe seit 1878 immerhin eine gewisse Erweiterung erfahren hatten, auch manches Ausländische, namentlich holländisches, seinen Weg in das Museum gefunden hatte, so galt es dem Rechnung zu tragen. Da keine dieser Abteilungen mit Ausnahme allenfalls der Holzplastik annähernd ausreichend ausgestattet war, um eine technologische Anordnung zu ermöglichen, eine solche auch aus anderen Gründen überlebt erschien, so war eine historische Anordnung am Platze derart, dass alle Zweige, welche in eine Epoche gehören, vereinigt wurden, sodass der Beschauer, soweit der Bestand der Sammlung das ermöglicht, ein Gesamtbild von dem Geschmacke der Bewohner Schleswig-Holsteins in den einzelnen Zeitabschnitten bekommt, wie er sich in der künstlerischen Gestaltung der verschiedenen Gebrauchs- und Ausstattungsgegenstände innerhalb und ausserhalb des Hauses äussert.

Danach ergaben sich folgende fünf Abteilungen:

1. Das Mittelalter bis zum Eindringen der Reformation (fast ausschliesslich kirchliche Gegenstände).
2. Die Renaissance, bis der 30jährige Krieg seine Wirkung äussert (vorwiegend, wie in den folgenden Abteilungen, Profangegenstände).
3. Die Zeit des Barockstils von der Mitte des 17. bis in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts.
4. Rococo bis Empire, sowie Schleswig-Holsteinische Trachten aus diesem und dem vorigen Jahrhundert.
5. Gegenstände ausländischen, besonders niederländischen Gepräges, welche im Lande gesammelt wurden.

Nachdem somit die erste Aufgabe gelöst war, konnte das Museum am 1. April 1896 wieder geöffnet werden. Die nächste und dringendste Aufgabe war eine sorgfältige Inventarisation, welche inzwischen ebenfalls beendet ist.

Die Revision und Rekonstruktion der Sammlung beschränkte sich zunächst auf eine sorgsame Behandlung der verwahrlosten Altsachen. Die Rekonstruktion entstellter Gegenstände kann der Natur der Sache nach nur sehr vorsichtig und allmählich in's Werk gesetzt werden Sie hängt von den Fortschritten der wissenschaftlichen Bearbeitung ab.

Letztere mit einem Schlage für das ganze, wenn auch kleine, so doch die verschiedenartigsten Zweige umfassende Museum zu leisten wäre nur dann möglich gewesen, wenn eine alle Gebiete der Landeskunst beherrschende Persönlichkeit für das Museum gewonnen worden wäre, oder wenn wenigstens auf den einzelnen Gebieten so vorgearbeitet wäre, dass sich der Verfasser des Kataloges mit leichter Mühe, ohne überall eigene Studien gemacht zu haben, hätte orientieren können. Beides ist nicht der Fall. Die Schleswig-Holsteinische Landeskunst ist vielmehr noch ein wenig beackertes Brachland. Abgesehen von dem grundlegenden Inventarwerke Richard Haupt's[1]) und dem zwar sehr sorgfältigen und daher wertvollen, aber auf wissenschaftlichen Wert keinen Anspruch erhebenden Katalog der Holzschnitzwerke von Heinrich Dose kommt an grösseren Arbeiten nur der Führer durch die Sammlungen des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe von Justus Brinckmann in Betracht. In diesem vortrefflichen Werke, das die in den früheren Berichten niedergelegten Untersuchungen in sich aufgenommen hat, sind allerdings wichtige Grundlagen gegeben, und wenn auch dem Bestande des grossen Museums entsprechend auf Schleswig - Holsteinische Kunst nur gelegentlich eingegangen werden konnte, so ist doch auf allen in Betracht kommenden Gebieten des Kunstgewerbes wenigstens Bresche gelegt. Die ausserordentlich wertvollen Meisterregister Johannes Biernatzky's, die übrigens noch nicht gedruckt vorliegen, sind noch unvollständig und kommen erst für die Zeit vom 16. Jahrhundert an in Betracht. Wertvolles Material bringen Rob. Schmidt's Arbeiten über Gottorp und Bordesholm und Haupt's: Vizelinskirchen. Sonst ist man nur auf kleinere gelegentliche Untersuchungen angewiesen, die in Zeitschriften, Berichten, Zeitungen, Monographien etc. niedergelegt sind. Unter ihnen sind besonders wertvoll die Arbeiten von F. Deneken, die seit wenigen Jahren erschienenen Berichte des Flensburger Museums, die weiteren Jahresberichte

[1]) Ein bis zum Jahre 1889 vollständiges Verzeichnis der litterarischen Hilfsmittel bietet der 3. Band von Haupt's »Bau- und Kunstdenkmälern der Provinz Schleswig-Holstein« S. 44—45, der überhaupt für alle einschlägigen Untersuchungen von unschätzbarem Wert ist.

des Hamburger Museums und der erste Bericht des Meldorfer Museums. Aufsätze von F. Posselt, Joh. Messtorff, Petersen, Voss, Kirmis, Dose u. a. bringen beachtenswerthe Beiträge. Auch in Aug. Sachs Buch: „Hans Brüggemann und seine Werke" ist viel Material geboten [1]). Die grosse Fachlitteratur hat sich nur gelegentlich mit Schleswig-Holsteinischer Kunst beschäftigt. Am meisten bieten Lotz und Mayborg. Die anderen wie Münzenberger und Beissel, Beckett, Goldschmidt, Adler, Lübke, Bode etc. streifen nur hier und da das in Frage kommende Gebiet. So ist es denn zur Zeit noch nicht möglich, einen auf wissenschaftlicher Grundlage beruhenden Gesamtführer durch das kleine Museum herauszugeben.

Es bleibt vielmehr kein anderer Weg übrig, als durch Einzelforschungen der Sache näherzutreten. Zu diesem Zwecke erscheint das nachfolgende Heft, das sich an die erste Abteilung des Museums anschliesst, in der Erwartung, dass die folgenden Abteilungen Anlass zu ähnlichen Untersuchungen bieten werden, derart, dass an die einzelnen Arbeiten sich jedesmal eine Sichtung des Bestandes der betreffenden Abteilung des Thaulow-Museums anschliesst, woraus sich dann später ohne Mühe der Katalog zusammenstellen lässt.

Der Bestand des Museums ist zu klein, um darauf eine Veröffentlichung nach Art des Hamburger Führers aufzubauen. Aber er ist ausreichend und in mancher Abteilung bedeutsam genug, um daraus den Anlass zu gründlichen, alles sonst vorhandene Material in Betracht ziehenden, Untersuchungen zu nehmen, die für die Kenntnis der deutschen Kunstgeschichte von Wert sein können, Bausteine für die Geschichte Schleswig-Holsteins liefern, dann aber auch den praktischen Zweck haben, dem lange verwahrlosten Kieler Thaulow-Museum zu einem auf solider Grundlage beruhenden Katalog zu verhelfen.

[1]) Während des Druckes dieser Arbeit erschien eine ausführliche Monographie von Gustav Brandt über Hans Gudewerdt. Leipzig. 1898.

Kiel, im März 1898.

A. Matthaei.



I.

Zur

Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre

Schleswig-Holsteins.

Mit einem Verzeichnis der aus der Zeit bis 1530 im Thaulow-Museum in Kiel vorhandenen Werke der Holzplastik.



Einleitung.

Schleswig-Holstein nimmt während des grösseren Teiles des Mittelalters die Stellung eines Koloniallandes ein. Zwar ist die Kulturgeschichte des Landes bis in's 14. Jahrhundert keine einheitliche, sondern man wird unterscheiden müssen zwischen den nordöstlichen Landesteilen, wo frühzeitig dänische Einflüsse Wurzel geschlagen und eine eigene Kultur gezeitigt haben dürften, und dem Süden. Hinzu kommt noch der schmale Streifen an der Westküste, wo sich von Anfang an eine kerndeutsche Bevölkerung erhalten hatte. Es hat sich aber eine Germanisierung des gesamten Landes vollzogen, die nicht von jenem Küstenstrich, sondern von Holstein ausgegangen ist. Dieser Süden trägt durchaus den Charakter des Kolonialbodens, auf dem sich erst ganz allmählich die deutsche Kultur eine dauernde Heimstätte zu erringen vermochte. Da nun von hier aus die Germanisierung sich auch auf Schleswig ausbreitete, so darf man unbeschadet einer etwa älteren Kultur dieser Teile, soweit Deutschland in Betracht kommt, fast das ganze Gebiet als Kolonialland bezeichnen.

Haben wir es aber mit einem solchen Koloniallande zu thun, so wird sich auch in Schleswig-Holstein wiederholen, was wir überall sehen, wo ein fremder Volksstamm sich erst einnisten muss, dass nämlich die Entwicklung aller anderen Gaben, die das kolonisierende Volk besitzt, schnellere Fortschritte macht als die der ästhetischen. Die unruhigen Zeiten, der fortgesetzte Zuzug aus allen Teilen des Reiches, besonders aus Niedersachsen, Westfalen und den Niederlanden, das Sicheinnisten und Verschmelzen mit der landsässigen Bevölkerung, der Kampf um die Wahrung und Ausbreitung des deutschen Volkstumes, die beständigen Zwistigkeiten der im Lande massgebenden Faktoren der freien Bauern, der aufkommenden Städte, des zugezogenen Adels, der Fürsten und der Geistlichkeit, von denen uns seit Helmold die Chronisten und Urkunden erzählen, und die stets unter Rück-

sichtnahme auf fremde Machtgelüste, erst slavische, dann dänische und auch hanseatische und fast immer ohne ernstliche Unterstützung seitens des Reiches ausgefochten werden mussten, lassen eine eigene künstlerische Thätigkeit von Bedeutung kaum erwarten. Es dürfte sich im Kleinen der Vorgang wiederholt haben, den G. Dehio [1]) anlässlich der Wanderung der deutschen Stämme schildert; nur mit dem Unterschiede, dass in Schleswig-Holstein hinter den Pionieren des Deutschtums eine in ihren Grundzügen schon fertige deutsche Kultur und Kunst stand, während sich solche in den Tagen der Völkerwanderung erst entwickeln musste. Die deutschen Stämme der ersten Jahrhunderte waren politisch die Eroberer, auf kulturellem und künstlerischem Gebiet aber mehr die Empfangenden als die Gebenden. Die Pioniere des Deutschtums in Schleswig-Holstein waren aber auch in kultureller Beziehung die Gebenden. Es ist, wenn man die Hintermänner der deutschen Kolonisten ansieht, nicht anzunehmen, dass eine im Schleswigschen vorgefundene Kultur für die Eroberer massgebend und wesentlich befruchtend gewesen sei. [2])

So würden wir uns denn nicht wundern, wenn wir bis in's 14. Jahrhundert nur wenige Kunstleistungen im Lande fänden, und wenn das Wenige unter dem Einflusse derjenigen Länder stünde, aus denen die Verdränger des Slaven- und Dänentumes kamen.

In der That bestätigen die erhaltenen Reste diese Erwartung im Wesentlichen.

Mit der Berufung der Schauenburger Grafen von der Weser her (1106) sehen wir zwar die Baukunst eine etwas höhere Stufe erklimmen, als vorher. Aber was da geleistet worden ist, z. B. in Segeberg, Neumünster, Altenkrempe, Lütjenburg, Oldenburg, Eutin etc. ist künstlerisch nicht bedeutsam im Vergleich mit dem gleichzeitigen Stande der Baukunst in andern Ländern und beansprucht eigentlich nur wegen des frühen Auftretens der Backsteintechnik in der Kunstgeschichte ein Interesse. Wenn nicht schon der Charakter dieser romanischen Architektur (z. B. der Stützenwechsel in Segeberg) auf Sachsen wiese, so wüden wir des Materials wegen auf engere Beziehungen zum Südwesten kommen. Im Lande findet sich nämlich nur Granit als Findlingsstein, Kalk (Segeberg) und Tonerde. Die Letztere zu Backsteinen zu brennen hat man im Holstenlande im 12. Jahrhundert gelernt, und es scheint kaum zweifelhaft, dass hier die Niederländer die Vermittler waren [3]).

---

[1]) G. Dehio und G. von Bezold die kirchliche Baukunst des Abendlandes.

[2]) Schildert doch Adam von Bremen im 11. Jahrhundert den Norden mit Ausnahme der Küstenstädte noch als durchaus öde: »vix humanae habitationi opportuna.«

[3]) Vgl. Adler: Der Ursprung des Backsteinbaues in den baltischen Ländern. Festschrift der technischen Hochschule Berlin. 1884.

Bedeutsamer war die Architektur im Schleswigschen auch nicht; ob aber auch hier auf Niederländer oder auf andere Einflüsse geschlossen werden muss, entzieht sich noch der Beurteilung. Ausserdem aber findet sich namentlich an der Westküste rheinischer Tuffstein aus dem Brohlthale und auch hier und da Sandstein von der Weser. Auch für die gothische Architektur darf insofern dasselbe gelten, als wir verhältnismässig wenige und kaum bedeutsame Bauten finden und nirgends eine eigenartige Weiterentwicklung des Empfangenen zu sehen ist wie etwa in der Backsteinarchitektur der Ordenslande. Dass das verhältnismässig frühe Auftreten gothischer Bauformen hier zu Lande auf normännische Einflüsse zurück zu führen sei, ist eine Vermutung, für die uns bisher jeder bestimmte Anhalt fehlt.

Wenn wir nun auf dem Gebiete der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes aus der Zeit bis zum 14. Jahrhundert auch nur in jenen Schleswigschen Teilen beachtenswerte Reste finden, so dürfte man unter den genannten Umständen wohl berechtigt sein zu schliessen, dass es auch mit den übrigen Künsten in der Frühzeit nicht besser bestellt war, als mit der führenden Kunst der Architektur, dass also überhaupt in jenen unruhigen Zeiten wenig geleistet worden ist, und nicht etwa, dass die Spuren eines entwickelten eigenen Kunstlebens nur verloren gegangen seien. Was an Wand- und Decken-Malerei erhalten ist, lässt kaum einen Schluss zu. Für die Plastik fehlte der gewachsene Stein. Man war also auf Holz, Stuck und Metall angewiesen. Im Schleswigschen ist nun allerdings aus diesen Stoffen eine Anzahl immerhin beachtenswerter Krucifixe, Taufen und Altarvorsätze aus der Frühzeit erhalten. Woher diese Dinge stammen können wir freilich zur Zeit nicht entscheiden. Die Ansicht aber, dass etwa von hier die künstlerische Entwicklung Schleswig-Holsteins ausgegangen wäre, möchten wir von vornherein ablehnen. Denn die Kultur, die sich mit dem Vordringen der deutschen Holstengrafen allmählich über das ganze Land ausbreitet, weist, wie wir sehen werden, auf Lübeck als Ausgangspunkt hin, und Lübeck verdankt seine Anregungen sicherlich nicht dem dänischen Norden [1]). Es mag, als das Deutschtum nach Schleswig drang, die Anknüpfung an das Vorhandene leichter gewesen sein als im Süden, es mag auch möglicherweise eine Verschmelzung stattgefunden haben. Dass aber seit dem 14. Jahrhundert irgendwie massgebende Einflüsse auf die Gesamtentwicklung des Landes vom Schleswigschen ausgegangen seien, erscheint nicht wahrscheinlich.

Aber seit dem 14. Jahrhundert stossen wir in allen Teilen des Landes, im Schleswigschen wie im Holsteinischen auf eine solche Fülle noch erhaltener

[1]) Adolph Goldschmidt: Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530, mit 43 Tafeln in Lichtdruck von J. Nöhring. Lübeck. Bernhard Nöhring 1890.

Werke der Holzplastik: Einzelfiguren, Apostelreihen, Triumphkreuze, Flügelaltäre, Taufen, Gestühl und andere kirchliche Ausstattungsstücke, ja sogar auf Spuren einer Profankunst, dass es sich wohl der Mühe lohnt dieser Thätigkeit näher zu treten, zu untersuchen, ob neben dem vielen handwerksmässigen das künstlerisch wertvolle wirklich so ganz vereinzelt ist, wie man bisher geglaubt hat, und ob diese Dinge einen dem Schleswig-Holsteiner eigentümlichen Geist athmen, oder ob sie lediglich den Charakter der Nachahmung tragen, oder wohl gar samt und sonders bis zu den Tagen Hans Brüggemanns importiert worden sind. Da es sich in der Zeit vom 14. bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts, soweit die erhaltenen Werke in Betracht kommen, fast ausschliesslich um kirchliche Kunstgegenstände handelt, und unter diesen auch numerisch die Schnitzaltäre den ersten Platz einnehmen, so wird man die Frage nach dem Wert und und Wesen dieser Plastik am besten anschneiden, wenn man bei der Untersuchung diese Altäre zum leitenden Faden nimmt.

Wenn wir nun die gewaltige Fülle der erhaltenen Holzplastik vom 14. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts überblicken und abgesehen von geschnitztem Gestühl und zahllosen Einzelfiguren allein ca. 90 Kreuz-Gruppen, an 200 Krucifixe, 180 Altäre in Schleswig-Holstein in wesentlichen Resten, zum Teil auch vollständig erhalten finden, davon weit über 100 derart, dass man noch von Altarschreinen reden kann, und wenn wir in der Lage sind noch erheblich mehr, die verschwunden sind, mit voller Sicherheit nachzuweisen, [1]) so wird man angesichts dieser Thatsache von vornherein geneigt sein, eine einheimische Kunstthätigkeit anzunehmen. Jedenfalls ist man auf Grund dieser Fülle nachweisbarer Werke berechtigt, daran zu zweifeln, dass das Alles importiert sein soll und zu untersuchen, ob sich nicht vielmehr der Charakter einer einheimischen Kunstleistung auch für die besten unter ihnen wahren und nachweisen lässt.

Wie aber kann diese Frage entschieden werden? Zunächst könnten die Archive und Kirchenrechnungen Aufklärung über ortsansässige Snitker geben. Ferner könnte sich durch Vergleichung mit der Holzplastik anderer Bezirke ein so abweichender Charakter der Schleswig-Holsteinischen Altäre ergeben, dass man auf Selbständigkeit der Arbeit schliessen müsste; namentlich wenn sich an den Arbeiten selbst Züge fänden, die nur aus dem Kulturleben Schleswig-Holsteins zu erklären wären. Endlich dürfte durch eine Betrachtung

---

[1]) Nach einem ungedruckten, dem Verfasser zur Verfügung gestellten Aufsatze Posselt's gab es im Schleswiger Dome 45 Altäre, in der St. Laurentiikirche in Itzehoe 27, in der Marienkirche in Flensburg und in der Nikolaikirche daselbst je 20, in der Marienkirche in Husum 18, in Bordesholm 14, in der Nikolaikirche in Kiel 8, in der Marienkirche in Hadersleben 6 in Apenrade 7 etc.

der geschichtlichen Entwicklung des Landes die Wahrscheinlichkeit einer Beeinflussung von dieser oder jener Seite geprüft werden können.

Aber was die Ausbeute aus den Archiven angeht, so ist sie bisher gering, obwohl man schon eingehend nach Angaben über Snitker und Altäre gesucht hat. Das Meisterverzeichnis von Joh. Biernatzky hat von den für unsere Zeit in Betracht kommenden Archivalien nur folgende berücksichtigt: Das Oldensworther Kirchenhauptbuch 1491—1495, das Flensburger Haupt- und Rechnungsbuch von St. Nikolai — 1541 ff., der Flensburger Maler, Goldsmede, Glasemakers und Snyddekers Schrae von 1497, das Flensburger Stadtbuch von 1508 an, das Ding- und Schötebuch von 1515 an und das Schleswiger Schötebuch von 1351—1567; also mit Ausnahme des letzteren nur solche, die für die allerletzte Zeit des in Rede stehenden Abschnittes bis 1530 in Betracht kommen. Und wenn sich da nur ganz wenige Namen finden, so ist damit für die Frühzeit noch nichts bewiesen. Aus dem gänzlichen Fehlen von im Lande nachweisbaren Snitkernamen in der Frühzeit (vor 1491) darf bis jetzt noch nicht geschlossen werden, dass überhaupt keine einheimischen Werkstätten da waren, um so weniger als die älteren Zunftrollen in Folge der Aufhebung der Ämter und Gilden im Jahre 1615 vielerorts verloren gegangen sind.

Lassen uns die archivalischen Quellen im Stich, so steht es mit dem Vergleichsmaterial nicht viel besser. Ausser dem noch in der Fortsetzung begriffenen grossen Sammelwerke von Münzenberger und Beissel: „Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands", das ziemlich reiches Material aus den Niederlanden und den für Schleswig-Holstein sonst in Betracht kommenden Ländern bietet, liegen eigentlich nur zwei in sich abgeschlossene Arbeiten vor, die eine bestimmte und auf genügendem Untergrund beruhende Charakteristik der Schnitzaltäre eines anderen Gebietes liefern, nämlich: Adolf Goldschmidt: „Lübecker Malerei und Plastik — 1530" und Franzis Beckett: „Altertavler i Danmark fra den senere Middelalder, udgivne paa Foranstaltning af Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvæsenet, LXXI Tavler i Lystryk, Kjøbenhavn 1895." Über die Niederlande, Sachsen und Westphalen, Mecklenburg und die wichtigen Ostseeprovinzen liegen abschliessende und ein bequemes Vergleichen ermöglichende Arbeiten nicht vor, so dass man auf Einzelarbeiten und die selten ausreichenden Abbildungen in den Inventarien der Bau- und Kunstdenkmäler der betreffenden Länder angewiesen ist. Die Untersuchung in den Niederlanden hatte insofern nicht den gewünschten Erfolg, als abgesehen von Flandern und Brabant fast Nichts mehr an Ort und Stelle erhalten ist. Auch die Museen in Holland bieten wenig.

So bleibt denn nichts anderes übrig als zunächst das Material für Schleswig-Holstein zu bringen und unter Berücksichtigung der Landesgeschichte und des bisher vorliegenden Vergleichsmaterials zu untersuchen, ob sich jetzt schon Anhaltspunkte für die Annahme einer einheimischen Bildschnitzschule finden lassen.

Dieses Material wird vom Verfasser gesammelt. Die wertvolleren Werke sollen in brauchbaren Reproduktionen herausgegeben werden. Die Vorarbeiten, die zu diesem Zwecke notwendig waren, sind, wenn auch noch nicht Alles, was im Lande vorhanden ist, durch eigenen Augenschein geprüft werden konnte,[1]) doch soweit gediehen, dass wir im Stande sind, einen Überblick über die Entwicklung der Altarplastik zu gewinnen. Dieser Überblick muss gegeben werden, weil es nur so möglich ist, das im Thaulow-Museum Vorhandene zu sichten und damit weiteres Material zur Lösung der Frage der schleswig-holsteinischen Holzplastik zu bringen. Mehr als einen solchen Beitrag will diese Arbeit nicht liefern. Sie beansprucht nicht abschliessende Resultate zu geben, schon deshalb nicht, weil die zahlreichen Einzelfiguren, Krucifixe, Kreuzgruppen etc., unter denen sich noch viel Beachtenswertes findet, nicht in den Rahmen dieser Untersuchung hineingezogen werden konnten. Da aber die Schnitzaltäre doch den bei weitem bedeutsamsten Teil dieser Holzplastik bilden, so glauben wir nicht, dass das Bild, das wir gewinnen werden, in seinen Grundzügen eine wesentliche Veränderung erfahren wird, wohl aber dass es verbreitert und vertieft werden kann.

Es wird sich also darum handeln, die vorhandenen Altaraufsätze festzustellen, sie zeitlich zu bestimmen und auf ihren Kunstwert und Charakter zu prüfen, um dann den Entwicklungsgang, den dieser Kunstzweig im Lande genommen hat, klar zu legen. Dabei wird auf alle diejenigen Anhaltspunkte sorglich zu achten sein, die für oder wider die Originalität der Arbeit oder die Beeinflussung von dieser und jener Seite sprechen. Dazu gehört nicht blos die Heranziehung des bisher zugänglichen Vergleichsmaterials, sondern auch die Berücksichtigung der Landesgeschichte. Denn dass die allgemeine Lage des Landes für die Entscheidung der Frage, ob sich eine einheimische Künstlerzunft entwickeln konnte sehr wesentlich in Betracht kommt, wird nicht zu leugnen sein. Wie der Einzelne, wenn nicht besondere Neigungen

---

[1]) Ausserordentlich wertvoll ist das Verzeichnis bei Haupt III S. 90—91. Die Abbildungen und Beschreibungen in Bd. I—II reichen freilich nicht aus. Oft aber genügten sie, um erkennen zu lassen, dass es sich um eine so unbedeutende Leistung handelt, dass man eine Besichtigung an Ort und Stelle füglich für überflüssig halten konnte. Alle bemerkenswerten Werke aber, die im Folgenden in Betracht gezogen werden, sind eingehend untersucht worden.

vorliegen, nur dann für die bildende Kunst etwas übrig zu haben pflegt, wenn es ihm gut geht, wenn er über Wohlstand und Musse verfügt, so werden wir auch im Leben eines Volksstammes nur in denjenigen Zeiten eine eigene künstlerische Regsamkeit erwarten dürfen, wo für ein Aufblühen der Künste günstige Verhältnisse obwalten. Das Bild, das die erhaltene Holzplastik bietet, wird mit dem Gesamtkulturbilde des Landes zu vergleichen sein, ganz abgesehen davon, dass aus diesem die Beziehungen hervorgehen, die die Bevölkerung zu auswärtigen Kulturzentren gehabt hat.

Mit diesem historischen Überblicke soll begonnen werden. Es folgt die Betrachtung der Schnitzaltäre, um dann auf Grund des dabei festgestellten Entwicklungsganges das im Thaulow-Museum vorhandene Material zu geben.

I.

Überblick über die Geschichte des Landes bis 1530 unter Berücksichtigung der für die Kunstentwicklung massgebenden Gesichtspunkte.

Wer die Geschichte Schleswig-Holsteins im Mittelalter überblickt, wird um die Mitte der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in all' den beständigen Wirrsalen und Kämpfen einen bedeutungsvollen Ruhepunkt finden, in dem das Land gleichsam Athem schöpft und nach den vergangenen Unruhen seine Wege für die Zukunft klarer als bis dahin vorgezeichnet findet.

Das ursprünglich kerndeutsche Land, in dem wir den Sitz der Teutonen und der Cimbern zu suchen haben, und das daher G. Waitz [1]) als den Ausgangspunkt aller deutschen Geschichte bezeichnet, hat im Laufe der ersten 11 Jahrhunderte, teils in Folge der Wanderungen, teils in Folge der auf den Süden gerichteten Politik der deutschen Könige die Vorherrschaft des deutschen Elementes eingebüsst.

Schwansen und der Dänische Wohld waren im XI. Jahrhundert noch mit dichtem Walde bedeckt und der Kultur überhaupt kaum zugänglich, die Landschaft Stapelholm bildete einen ewigen Kriegsschauplatz zwischen Dänen und Sachsen. Der Norden war durchaus dänisch geworden. Nur im Westen hatten sich die deutschen Friesen gehalten. Im Süden hatte sich ein grosses slavisches Wagrierreich gebildet und das Deutschtum mehr und mehr zurückzudrängen begonnen. Das Christentum war zwar in dieser Zeit eingedrungen und es fand seine Stütze im Wesentlichen immer noch in Deutschland, aber seine Anpflanzungen wurden oft genug wieder in ganzen Landstrichen zertreten, besonders durch die Slaven.

[1]) G. Waitz. Schleswig-Holsteins Geschichte. 3 Bde. Göttingen 1851 u. f.

Da setzt im 12. Jahrhundert, in den Tagen König Lothars und Heinrichs des Löwen eine neue Kolonisation von Deutschland aus ein. Im Süden gelingt es allmählich den Schauenburger Grafen das Slaventum zu verdrängen und die deutsche Grafschaft Holstein zu konsolidieren. Im Norden entsteht ein zwar dänisches aber der Krone gegenüber selbständiges Herzogtum Schleswig. Beide haben sich alsdann der Übergriffe des erstarkten dänischen Königtums zu erwehren. Die Schlacht bei Bornhöved am Magdalenentage 1227 und die Schlacht auf der Lohheide am 28. Juli 1261 sind die entscheidenden Tage für Schleswig und Holstein. Aber in beiden Ländern folgt auf diese Zurückweisung Dänemarks keine Friedensepoche, sondern im Süden zersplittern die Schauenburger im Streite der verschiedenen Linien ihres Hauses, der Kieler, Itzehoer, Plöner, Schauenburger und Rendsburger ihre Kräfte, während der Norden ein ähnliches Schauspiel unter den Mitgliedern des dänischen Königshauses bietet.

Das Resultat dieser fast zweihundertjährigen, im Wesentlichen getrennten Geschichte der beiden Lande ist die Zurückdrängung und Entkräftung des dänischen Königstums, eine Konsolidierung der deutschen Holstenherrschaft im Süden, ein allmähliches Vordringen des deutschen Elementes in das Herzogtum Schleswig und das Emporblühen der für die Folgezeit wichtigsten Machtfaktoren, der Hansastädte Hamburg und besonders Lübeck, die jetzt mehr und mehr den Einfluss gewinnen, der früher von der Kirche und dem nunmehr seinem Verfalle entgegengehenden deutschen Kaisertum im Lande ausgeübt worden war.

Endlich wird im Beginne des 14. Jahrhunderts die Kraft der Holstengrafen wieder zusammengefasst durch den grossen Grafen Gerhard III. Mit diesem Fürsten bereitet sich eine neue Phase in der Entwicklung des Landes vor. Durch seine Thatkraft wächst die Bedeutung der Holstengrafen über das engere Stammland weit hinaus, wird aus dem kleinen von Sachsen abhängigen Vasallenhause der neben der Hansa bedeutendste Machtfaktor für den ganzen Norden. In jenen Tagen, wo sich Dänemark fast im Zustande der Auflösung befindet, wird der Holstengraf zum tutor regni Daciae. Der Dänenkönig Christoph muss 1326 Land und Krone im Stich lassen. Für den an seiner Stelle gewählten jugendlichen Waldemar führt Graf Gerhard als Vormund des rikes to Denemarken das Regiment und auf dem Reichstage zu Nyborg erhält er mit der Übertragung des Herzogtums Jütland für sich und seine Erben die Anwartschaft auf Schleswig.

Das Ziel war damit gesteckt. Erreicht wurde es freilich von Gerhard, der 1340 erschlagen wurde, nicht mehr. Aber seinen thatkräftigen Söhnen, Heinrich dem Eisernen und Claus gelingt es mit Hilfe der Hansa die An-

wartschaft zu realisieren, freilich nicht ohne ein Menschenalter hindurch währende Kämpfe, während deren uns das Land in einem furchtbaren Zustande erscheint.

Der fast ununterbrochene, über-dreissigjährige Krieg tobte nicht blos in Schleswig, das den Kampfpreis in letzter Linie bildete, sondern das ganze Land wurde in Mitleidenschaft gezogen. Für Holstein waren an sich schon die beständigen Durchzüge der angeworbenen Hilfstruppen eine Plage. Die Kämpfe mit den Lauenburgern und den Ditmarschen wurden hier ausgefochten. Die Küsten wurden bald von den Dänen, bald von seeräuberischen Vitalienbrüdern heimgesucht. Und wie man hauste, wenn der Sieger einmal die Gegner auf Gnade und Ungnade in die Hand bekam, das zeigt uns der Rachezug König Waldemars von der Schlei durch Angeln und Schwansen nach Fehmarn im Jahre 1358. Noch heute bewahrt die Sage die Erinnerung an die furchtbaren Greuel die in Fehmarn begangen wurden. „Furcht, Schrecken und Erstarren kam über alle, wo er durchzog," sagt der Chronist, „denn er züchtigte alle masslos genug mit Schwert, mit Brand, Gefangenschaft und Tod, bis sie sich seinem Willen beugten."

Und zu alledem kam der schwarze Tod, der seit 1350 Europa durchzog und der auch in diesem geplagten Lande derartig gewütet hat, dass man zeitweise wie z. B. im Jahre 1353 einfach der Pest halber die Waffen ruhen lassen musste. Und erwägt man endlich noch, dass furchtbare Sturmfluten wie z. B. in den Jahren 1354 und 1362 die noch nicht vom Deich geschützten Westküsten heimsuchten, so begreift man es, wenn Waitz ausruft: „Man sollte denken, das Land hätte veröden müssen[1])." Wahrlich in dieser Zeit wird man eine nennenswerte eigene Kunstthätigkeit in dem geplagten Lande nicht erwarten dürfen. Gewiss sind Beweise vorhanden, dass man auch während dieser ganzen Periode der Wirren und Kämpfe hier und da ein Gotteshaus künstlerisch geschmückt hat. Aber die traurige Lage des Landes lässt uns nicht annehmen, dass diese spärlichen Reste die Zeugen einer reicheren Kunstthätigkeit bedeuten. Wenn im Schleswigschen vorher auf dem Gebiete der Kirchenausstattung ein regeres Leben geherrscht hatte, so muss es, als die Geschicke Schleswigs in zunächst so verhängnisvoller Weise an diejenigen Holsteins gebunden waren, in's Stocken geraten sein.

Da lichtet sich gegen Ende des 14. Jahrhunderts das Dunkel, das ein Menschenalter hindurch auf der Halbinsel geruht hat. Eine Periode des Friedens und des aufblühenden Wohlstandes tritt ein. Und zwar lässt sich der

---

[1]) a. a. O. S. 349.

Umschwung hier einmal ziemlich genau auf einen bestimmten Zeitpunkt, nämlich auf das Jahr 1375 datieren.

Am 24. Oktober 1375 stirbt König Waldemar von Dänemark, der bis dahin das Haupthindernis gewesen war, dass die Holstengrafen definitiv in Schleswig einzogen. — Damit tritt Friede von Aussen ein und zwar zum ersten Male ein solcher, den man als dauernd bezeichnen kann, und der nicht blos auf dem Papier und im Vertrage existierte. Die nordische Königin Margarethe, die Tochter Waldemars und, als Wittwe Hacons, Erbin von Norwegen sucht die Kräfte des heruntergekommenen dänischen Königtums zu sammeln und ist klug genug zu diesem Zwecke sich mit Schleswig-Holstein auszusöhnen. Am 15. August 1386 werden die Holstengrafen zu Nyborg feierlich mit Schleswig belehnt, um es „ewig zu besitzen." Der „ewige Friede" dauerte diesmal wirklich einige Jahrzehnte. Es heisst von Margarethens Regiment, dass „grosser Friede war zu Wasser wie zu Lande," und dass sie „Frieden gehalten habe mit den Holstenherren und den Städten."

Auch mit Lübeck hatte man am St. Margarethentage (12. Juli) 1386 einen dauernden Landfrieden geschlossen.

Im Innern ruhen die Waffen ebenfalls. Friesland war den Holstengrafen zuerkannt. Unter ihnen nahm nach Heinrichs des Eisernen Tode 1375 dessen Bruder Klaus eine autoritative Stellung ein. Er huldigt dem jüngeren Neffen, dem Grafen-Herzoge Gerhard VI., und vorzüglich unter seiner Mitwirkung wird zum ersten Male ein Hausgesetz der Schauenburger im Jahre 1390 zu Kiel erzielt, wonach sie gemeinsam das Land besitzen.

Die Wirkung dieser Ereignisse zeigt sich in der friedlichen Entwicklung im Innern. Die schwere Seuche hatte gerade in den 70er Jahren nachgelassen. Die vorher in Folge der Pest unterbrochene Lübecker Chronik hebt jetzt wieder an. Das Haupt des Holstenhauses Graf Klaus wird ausdrücklich als ein Friedensfürst und als ein Freund und Beschützer der Bauern wider ihre Herren gepriesen. Allen Ständen kam sein Regiment zu Gute. Ein Punkt des Vertrages von Lübeck von 1386 betraf das Raubrittertum. Feierlich sollte in allen Kirchen des Holstenlandes verkündet werden, dass die Raubritter dort wie in Lübeck geächtet seien. Diese Massregel kam natürlich besonders den Bauern und den Städten zustatten. Es ist bezeichnend, dass Graf Klaus im Jahre 1392 die Blutrache unter den Holstenbauern abschaffen und dafür schiedsrichterlichen Ausgleich einführen konnte. — Dass die Städte in dieser Zeit der grössten Blüte der Hansa sich heben mussten, ist selbstverständlich. Gerade sie fanden ja oft genug an den mächtigen Nachbarn, besonders an Lübeck Schutz gegen Ritter, Vögte und Landesherrn. Gerade in dem in Rede

stehenden Zeitabschnitte war das Verhältnis zu Lübeck ein besonders gutes. Bei Schilderung der Raubritterfehde vor den Thoren Kiels heisst es in der Detmarschen Chronik zum Jahre 1386: doch hatten de von Lubecke sunderge Frundscap mit denen van deme Kyle. Und auch Graf Klaus wird ein Freund der Lübecker genannt. Es ist hier nicht der Platz, die zahlreichen intimen Beziehungen, Verpfändungen etc. aufzuzählen, die gerade in dieser Zeit zwischen Lübeck und seinen westlichen Nachbarn bestanden. Dass es auch dem Ritterstande gut ging, erhellt schon daraus, dass er vor Allem Anteil an der Beute der siegreich nach Schleswig vordringenden Holstengrafen erhielt. Endlich gewinnen wir auch von der Geistlichkeit den Eindruck, dass sie in dieser Friedensperiode wieder zu einem mächtigen Faktor im Lande emporwuchs. 1397 versprechen die Holstengrafen ausdrücklich den Schutz der Gotteshäuser und der Rechte des Clerus, und derartige Erklärungen tauchen jetzt öfter auf. Hier wie überall hatte wohl die furchtbare Pestplage, die immer noch sporadisch das Land heimsuchte, die Gemüter besonders empfänglich für kirchliches Regiment gemacht und die Hände geöffnet. Man war geneigter zu Stiftungen und Schenkungen, die die Hände von Künstlern und Kunsthandwerkern in Bewegung setzen mussten. Öfter als vorher sehen wir, wie man in dieser Zeit der Kirche gedenkt. Bei der Unterwerfung Fehmarns hatte Graf Johann die Stiftung eines Klosters gelobt. 1386 stiftet Adolf VII. das Karthäuserkloster Ahrensböck im Eutinschen. 1402 schenken die Ditmarscher an das Kloster Mergenowe silberne und goldene Kleinodien von hohem Werte u. s. w. Und bald war der Erbe der gesamten Holstenherrschaft Heinrichs ein Clericus, der von seinem Bischofssitze Osnabrück in's Land gerufen wurde.

Kurz, alle Stände sehen wir in diesem Menschenalter nach den 30jährigen Wirren im Emporblühen und wir dürfen uns die Stimmung der Bewohner als eine gehobene vorstellen. War doch das Deutschtum auf der ganzen Linie im Vorgehen. Das Ziel das Gerhard der Grosse gesteckt hatte, war erreicht. Nicht mehr um die kleine Holstengrafschaft handelte es sich, sondern um die grosse Nordmark Schleswig-Holstein, in der das kolonisierende deutsche Element nun entgültig die Oberhand gewonnen hatte und weitere Fortschritte machte. Diese Empfindung des gehobenen Stammesgefühls muss die Stimmung weiter Kreise günstig beeinflusst haben. Der Gesichtskreis der Menschen wurde erweitert. Schon unter dem grossen Grafen Gerhard hatten besonders fremde Ritter aus dem Reiche den Zuzug gebildet. Heinrich der Eiserne war ein Mann der den ganzen Kontinent durchquert hatte von England nach Rom, und seine Abenteuer waren der Gegenstand von Volkssagen. Wenn G. Waitz sagt: Die glänzende Seite der deutschen Verhältnisse im 13. und 14. Jahr-

hundert ist nur an dieser Stelle (d. h. im Norden) zu suchen, so hat das auch für Schleswig-Holstein seine Geltung.

Hier haben wir also einen Abschnitt von über dreissig Jahren, in der wir alle Vorbedingungen und Voraussetzungen erfüllt sehen, die zu einer lebhafteren Bethätigung des Kunstsinnes im Lande Schleswig-Holstein führen konnten: Friede nach Aussen, Ruhe und wachsender Wohlstand im Inneren, eine in Folge des nationalen Aufschwunges gehobene Stimmung, Gedeihen des wichtigsten Kulturträgers des Bürgertums, Neigung zu kirchlichen Stiftungen und enge freundschaftliche Beziehungen zu der damals grössten Holstenstadt Lübeck, die schon ein eigenes Kunstleben besass.

Ob nun die Kunstthätigkeit, wenn eine solche in dieser Periode konstatiert werden könnte, einheimischen Ursprungs war, oder ob man von Lübeck beeinflusst war oder lediglich von dort oder anders woher importierte, das ist eine Frage, die erst durch die Betrachtung der erhaltenen Schnitzwerke entschieden werden kann. Aber betont muss hier schon werden, dass in der abgelaufenen Periode ein Einfluss von den Niederlanden her eher erschwert als erleichtert wurde. Denn trotzdem mehrfache Beziehungen zu den Niederlanden vorhanden sind, sehen wir doch die Niederländer in den geschilderten Wirren fast durchgängig auf seiten der Dänen. Sie waren die hauptsächlichsten Konkurrenten Lübecks und der mit diesem verbündeten Hansastädte, und als in dem Streite um Wisby „die Kaufleute des römischen Reiches und der Hansa“ sich unter Führung Lübecks einigten, wurde ausdrücklich bestimmt, dass keine der Städte, zu denen auch Hamburg und Kiel gehörten, mit Flandern handeln durften.

Diese glückliche Epoche dauert von dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts bis in das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Da brechen neue Unruhen im Lande aus, die vielleicht nicht im Stande gewesen sind, die begonnene Kulturentwicklung aufzuhalten, die aber doch jedenfalls gestört haben und daher hier Beachtung verdienen.

Herzog Gerhard war im Kampfe gegen die Ditmarschen erschlagen worden. Die Vertretung des Holstenhauses beruhte auf 2 Augen. Der schon erwähnte Heinrich (1404—1421) musste sein Osnabrücker Bistum verlassen, um für die beiden unmündigen Söhne Gerhards Heinrich IV. (1404—1427) und Adolf VIII. (1404. 27—59) einzutreten. Während so die Holstenherrschaft in schwachen Händen lag, hatten sich die nordischen Reiche wieder geeinigt. König Ehrich (1396—1439. 59) beanspruchte die Vormundschaft. 1409 bricht daher der Krieg mit Dänemark wieder aus, und mit ihm kommt ähnliches Elend über die Lande, wie wir es oben geschildert haben. Die Mitglieder des Holstenhauses waren unter sich nicht einig. „Zwist der Herrscher,

Wegelagerung, Bedrückung der Unterthanen waren wieder an der Tagesordnung."[1]) Wiederum wird von entsetzlichen Verwüstungen berichtet, die die Dänen anrichteten. Fehmarn, das ca. 50 Jahre Frieden genossen hatte (von ca. 1359—1416), wurde zweimal verheert 1416 und 1420, das zweite Mal am furchtbarsten. „Häuser und Kirchen verbrannte der König und vernichtete und tödtete alle Dinge, so dass nicht ein Hund auf dem Lande blieb."[2]) Frauen und Jungfrauen wurden geschändet oder ermordet, Kirchen erbrochen, Priester erschlagen, alle Grausamkeiten begangen, „so dass das Blut wie ein Bach über die Strassen floss." Wenn diese Schilderung auch ein wenig übertrieben sein mag — denn die Kirchen zu Burg, Landkirchen, Petersdorf mit Schnitzaltären im Innern, die aus früherer Zeit stammen, sind ja heute noch erhalten —, so war der Frevel doch schlimm genug, so dass der Lübecker Bischof Bann und Interdikt verhängte über alle, die an der Schändung der Kirchen teilgenommen hatten. Ähnlich ging es an der Westküste zu, wo man sich wiederum für die Teilnahme für die Dänen rächte, besonders an den Eiderstedtern (1417), so dass Waitz ausruft: „Wie würde man heutzutage fähig sein einen solchen Zustand steten Wechsels und Kampfes zu ertragen?"[3])

Auch die Pest tritt wieder stärker auf. 1423 fiel ihr der kaiserliche Friedensvermittler Herzog Rumpold von Schlesien in Hadersleben zum Opfer. Ganz geruht hatte die Seuche ja nie. Aber es ist klar, dass sie in unruhigen Zeiten besonders schwer empfunden wurde und reichere Opfer fand.

Auch das Verhältnis zu Lübeck war mehrfach gestört. Lübeck selber hatte im Anfange des 15. Jahrhunderts unruhige Zeiten, und wenn das Lübecker Künstlerverzeichnis in dieser Zeit auffallend dürftig ist und bis auf einen, Berthold von d. Stenvorde, der für auswärts (Drontheim) arbeitete, nur ein paar Malernamen ohne jeden Zusatz aus den Niederstadtbüchern aufweist, und wenn die Lübecker Kunst nach Goldschmidts Untersuchungen mehrfach Lücken in der Entwicklung der Malerei und der Plastik (so z. B. um die Mitte des 15. saec.) zeigt, so wäre zu untersuchen, ob nicht auch dort diese Erscheinung mit der allgemeinen Lage der Hansastadt in Beziehung zu setzen wäre. Die Stadt war in Schulden geraten. Die demokratische Partei vertrieb 1408 den alten Rat, der erst 1416 wieder eingesetzt wurde, nachdem er neue Bürger aufgenommen. Man litt unter der Begünstigung der Holländer, die abermals auf Seiten der Dänen standen und eine Zeitlang an Einfluss zunahmen. —

[1]) G. Waitz. Schleswig-Holsteins Geschichte. Göttingen 1851, S. 294.
[2]) G. Waitz, a. a. O. S. 315.
[3]) G. Waitz, a. a. O. S. 314.

Diese unruhigen Zeiten erscheinen aber nur wie eine ungünstige Episode in dem seit den Tagen des Grafen Klaus begonnenen Aufschwung. Um das Jahr 1430 tritt eine Wendung zum Besseren ein. Sie wird bezeichnet durch die Regierung Adolfs VIII. (1427—1459), die durchweg von allen Quellen als eine für das Land glückliche Epoche bezeichnet wird, und auch die nächsten Jahrzehnte dürften noch unter der Nachwirkung dieser segensreichen Herrschaft gestanden haben. In diesem halben Jahrhundert von etwa 1430 bis ca. 1480 sehen wir wiederum, wie in den Tagen des Grafen Klaus alle die Voraussetzungen erfüllt, unter denen wir uns eine lebhaftere, ja vielleicht eine einheimische Kunstthätigkeit vorstellen könnten. Der Zwist der Holstenherren unter einander ist damit beendet, dass seit 1427 nur noch einer aus dem glorreichen Geschlechte der Schauenburger übrig bleibt, eben Adolf VIII. Bald tritt auch Friede nach Aussen ein. Die Dänen lassen nach. Seit 1438 verschwindet König Erich gänzlich aus der Geschichte. Sein Nachfolger in der Königskrone, der Pfalzgraf von Bayern Christoph, belehnt im Jahre 1440 zu Kolding feierlich Adolf VIII. mit Schleswig und stellt sich, so lange er regiert, gut mit dem südlichen Nachbar. Und dann tritt das den völligen Umschwung der Verhältnisse kennzeichnende Ereignis ein, dass dem Schleswig-Holsteiner sogar die dänische Königskrone angeboten wird. Der Einfluss der Niederländer geht wieder zurück. Sie waren wie vorher mit Erich, nun mit Christoph, der einen besonderen Groll gegen die Städter hatte, verbündet. Aber mit dem Rückgang des dänischen Königtums dürfte auch ihr Einfluss wieder zurückgetreten sein. Denn das Resultat der ganzen Wirren stellt sich doch als ein Obsiegen der Holstenherren und der Lübecker und als eine Niederlage der Dänen und damit auch der mit diesen verbündeten Niederländer dar. Auch das Verhältnis der Elbherzogtümer zu Lübeck wird wieder ein sehr intimes. Es ist bezeichnend, dass Adolf trotz seines guten Verhältnisses zum Dänenkönig nicht auf den Tag zu Wilsnack (1443) ging, wo Christoph gegen Lübeck und die Hansa hetzte, und dass ein holsteinischer Chronist sagt: „Die Lübecker wussten wohl, dass das Holstenland, wie ihr eigenes Erbe sei."

Diese friedlichen Verhältnisse kamen wiederum in einer Hebung der Gesamtkultur des Landes zum Ausdruck. Es ist zunächst die Zeit, wo die Pest allmählich aufhörte. Der Ritterstand musste unter dem letzten Schauenburger an Bedeutung gewinnen, da die Frage, wer nach Adolfs Tode das Erbe der Schauenburger antreten sollte, nicht ohne die einflussreiche Ritterschaft entschieden werden konnte. Schon bei Lebzeiten Adolfs begannen die Verhandlungen, bei denen schliesslich der Adel das entscheidende Wort sprechen sollte. Es ist bekannt, wie er zu Ripen seine Rechte zu wahren

und zu verstärken wusste und wie er, sobald die Personalunion mit der dänischen Königskrone Thatsache geworden war, mehr und mehr der ausschlaggebende Faktor im Lande wurde. Auch die Geistlichkeit gewann dabei an Bedeutung. Auf den Lübecker Bischof Nicolaus Sachow, der 1439 Johann gefolgt war, stützte sich Adolf um seinem Neffen Christian die Nachfolge zu sichern und einen Druck auf die Ritterschaft ausüben zu können. Bei zahlreichen Gelegenheiten finden wir Adolf zu Stiftungen bereit. Als der Streit mit den Dänen endgültig erledigt war, stiftete er 1440 in Flensburg drei Vikarieen, „weil," wie er sagte, „wir mit Andacht haben zu Sinnen genommen, und betrachtet, wie gütig Gott der Allmächtige zu vielen Zeiten uns angesehen hat in Beschirmung unserer Lande und Leute und in Widerstand gegen den grossmächtigen Herren Herren Erich der Reiche Dänemark, Schweden und Norwegen etc." 1457 sehen wir ihn eine Altartafel für Trittau in Lübeck bestellen, im Jahre vorher seinen Neffen für die Dominikaner von Nestvede in Seeland eintreten, weil die in Lübeck bestellte Altartafel nicht geliefert wurde, und es wird sich zeigen, dass noch zahlreiche Werke in dieser Zeit gestiftet wurden. Allerdings sehen wir, wie verschiedentlich, so z. B. 1437 bei der Fixierung des Ditmarscher Landrechts der Einfluss der geistlichen Gerichtsbarkeit eingeschränkt wurde, was vornehmlich den Städtern zu gute kam, entsprechend der wachsenden Bedeutung dieses wesentlichsten Kulturfaktors im Lande. Die Schleswig-Holsteinischen Städte litten ja unter der mächtigen Entwicklung Hamburgs und besonders Lübecks, die mehr und mehr den spezifischen Charakter von Holstenstädten abstreifen. G. Waitz rechnet damals (1452) für Lübeck eine Bevölkerung von 80 000 Seelen, für Hamburg 20 000, aber auch für Kiel und Flensburg mindestens je 5000. Husum wurde von Hamburg als unbequemer Konkurrent betrachtet. Schleswig bekam durch Gottorp Bedeutung. Unter den Holstenstädten steht Kiel obenan. Auf dem Bornhöveder Tage vom 19. Mai 1424 waren von Holstenstädten vertreten: Kiel, Rendsburg, Itzehoe, Wilster, Krempe, Segeberg, Oldenburg, Lütjenburg, Heiligenhafen, Plön und Eutin. Hinzukommen Neustadt und Oldesloe. Die Städte waren im Rate des Landes, der nach der Vereinigung mit der dänischen Krone an Bedeutung gewann. Sie suchten ihre Rechte zu erweitern und wurden zu allen wichtigen Entscheidungen, wie in Rendsburg, Neumünster und Ripen hinzugezogen. — Der Bauernstand mag im Ganzen ziemlich gedrückt gewesen sein; aber immerhin hatte sich hier vom freien Bauerntume noch mehr erhalten als anderswo. Man denke an die Ditmarschen und Friesen. Adolf verlieh den Bauern der Karrharde und der Sluxharde Freiheiten und Rechte. Auch im mittleren Holstein gab es noch freie Bauern, und die Probsteier waren vor anderen bevorzugt.

Endlich dürfen wir auch in dieser Periode eine Stärkung des Deutschtums, eine Hebung des Stammgefühls konstatieren. Der merkwürdige Wandel, dass dem Landesherrn sogar die Krone des verhassten jahrhundertelangen Gegners angeboten wurde, und dass der Erbe der Holstenherren die Krone wirklich empfing, muss seinen Einfluss auf die Stimmung der Bewohner ausgeübt haben, wenn auch der Lübecker Chronist die Sache als eine Demütigung der Holsten auffasst. An verschiedenen Stellen wird in den Tagen Adolfs VIII. das Landrecht aufgezeichnet und zwar in deutscher Sprache. Die Stadtrechte von Flensburg (1431) und Apenrade wurden aus dänischen Rechtsquellen in's Niedersächsische übersetzt. „Es unterliegt keinem Zweifel," sagt Waitz,[1] „dass die gerichtlichen Verhandlungen selbst, wenigstens in den Städten, in deutscher Sprache geführt wurden."

So bezeichnet die Regierung Adolfs VIII. eine zweite Blüteperiode des Landes. Der „gute Herzog" wird von den Zeitgenossen ein „ehrenreicher Fürst, grossthätiger, frommer, rechtfertiger Ritter, milder, friedsamer, wohlthätiger Herr, der Mannen Fürst und Vater" genannt, und auch unter seinem ersten Nachfolger dürften die Verhältnisse zunächst noch angedauert haben.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts beobachten wir wiederum einschneidende Wandlungen, die diesmal freilich weniger durch Vorgänge im Lande als vielmehr durch die allgemeine Weltlage hervorgerufen wurden. Der grosse Wechsel in der politischen Lage des Landes hatte sich ja allerdings schon 1460 vollzogen. Allein in den ersten Jahren unter Christian I. machte er sich noch nicht so fühlbar, wie nach seinem Tode, als wieder mehrere Herren im Lande geboten (erst Johann V. und Friedrich I., dann Friedrich und Christian II.) und das Verhältnis zu Dänemark wieder einen streitigen Punkt bildete. — Nun kamen ja wieder Unruhen, wie sie unter Adolfs gesegneter Regierung nicht bestanden, aber sie haben doch bei Weitem nicht den verhängnisvollen Charakter, wie die oben geschilderten und brauchen die Kultur des Landes nicht gehemmt zu haben. Das bedeutungsvollste Ereignis, die Niederlage des mit dem Herrscherhaus verbündeten Adels gegen die Ditmarschen (1500), dürfte wohl eher einen wohlthätigen Einfluss auf die Entwicklung des Landes geübt haben, wenigstens was Bürger und Bauern angeht.

Dasjenige was diesem Abschnitt den Charakter aufprägt, ist zunächst der Umstand, dass Schleswig-Holstein jetzt immerhin Bestandteil eines grösseren Reiches war, das ein festes, aufstrebendes Regiment hatte, während die Ver-

---

[1]) S. 364.

bindung mit dem alten Reiche und seinem jetzt völligem Verfalle entgegengehenden Kaisertum immer lose gewesen war. Dadurch wurden die Lande den Einflüssen von Aussen zugänglicher. Die Weltlage aber draussen begann sich total zu verändern; und das machte sich in Schleswig-Holstein fühlbar.

Die neuen Handelsstrassen, das damit im Zusammenhange stehende Vordringen der Niederländer, der gänzliche Mangel an Schutz seitens des Reiches und innere Streitigkeiten führten den Untergang der Hansa herbei.

Lübeck, dessen Beziehungen zu Schleswig-Holstein, wie wir sahen, so ausserordentlich wichtig waren, hatte seinen Höhepunkt überschritten und begann im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts hinabzusteigen. Wenn man auch noch 1469 und 71 günstige Bestimmungen gegen die Konkurrenz der Niederländer auf der Ostsee erzielte, so war doch schon 1462 den Amsterdamern das Recht eingeräumt worden, ihre Waaren auf der Strasse von Husum nach Flensburg durch die Lande zu führen und in diesen Städten und in Schleswig mit fremden Kaufleuten zu handeln In den Fehden mit König Johann erhielten die Holländer das Recht durch den Sund (resp. den Belt) in die Ostsee zu fahren, „und so lernten sie den Weg nach Preussen und Lievland"; und wenn die Hansa auch hier und da noch einmal Erfolge errang, so haben wir in dieser ganzen Periode doch mit einem fortschreitenden Einfluss der Niederländer zu rechnen, wie er vorher nicht existiert hat. Wenn die Ditmarschen z. B., die als Freunde Lübecks Feinde der Niederländer waren, nach ihrem Siege (1. März 1506) jedem Landgenossen bei Strafe von 60 Mk. verboten, irgend etwas in Friesland und Holstein zu verzollen, so dürfte auch diese Massregel wesentlich gegen die Niederländer gerichtet gewesen sein und einen weiteren Beleg dafür bilden, wie stark der Einfluss der Letzteren in Schleswig-Holstein war.

Solche Erfolge, die die Lübecker errangen, waren nur vorübergehend. 1502 schon muss man einen ungünstigen Vertrag mit Johann schliessen. 1506 lässt die Hansa ihr ehemaliges Haupt im Stich und rät zu Unterhandlungen, 1510 dringen die Holländer in die Ostsee, und auch nach einem für Lübeck günstigen Ausgange des Krieges vermag man doch nicht mehr den Ausschluss der Niederländer von der Ostsee zu erreichen, bis endlich der völlige Zusammenbruch Lübecks eintritt, der durch die Wullenweber-Katastrophe (1534—37) bezeichnet wird.

Bei dem nahen Verhältnis, in welchem Lübeck zu Schleswig-Holstein stand, können auch die Schleswig-Holsteinischen Städte, d. h. also der Faktor, der in dieser Zeit für ein Gedeihen der Künste am meisten in Betracht kommt, von der Wandlung der Dinge in der grossen Hansastadt nicht unberührt ge-

blieben sein. Im Jahre 1469 schon war Kiel an Lübeck verpfändet worden, 1470 erreichte das gleiche Schicksal Flensburg, 1473 folgten Neustadt und Heiligenhafen an der Ostsee u. s. w. Hamburg bedang es sich aus, dass Husum im Jahre 1472, gerade weil es den Ausgangspunkt der Holländerstrassen bildete, wenigstens kommerziell vernichtet wurde.

Einen glänzenden Aufschwung muss trotz der Niederlage von 1500 der Adel genommen haben, der bei den ständigen Verlegenheiten der auf seine Hilfe angewiesenen Fürsten an Macht und Ansehen zunahm. Der Einfluss der Kirche war ja noch gross, die Neigung zu Schenkungen und Stiftungen keineswegs vermindert, aber der Klerus nahm doch an dem allgemeinen Verfall teil. In Schleswig kam es zu ärgerniserregenden Streitigkeiten wegen der Besetzung des Bistums. Auch hier zu Lande wurden vergebliche Anstrengungen gemacht, um die Zuchtlosigkeit einzelner Klöster zu beseitigen. Hier wie anderswo erregte der Ablasshandel Anstoss. Die Stadt Kiel wurde zur Rechenschaft gezogen, weil sie solche Gelder beschlagnahmt hatte. Kurz, auch in Schleswig-Holstein spürt man das Herannahen der Reformation, die am Ende dieser Periode nach dem Schutzedikt Christians II. von 1524 auch diese Lande erobert. Und mit ihr ist der Geist der Renaissance und des Humanismus eingezogen.

Wenn G. Waitz sagt: „Fremder blieben diesen Landen die neu belebten Studien der klassischen Litteratur und der Aufschwung, den Wissenschaft und Kunst unter ihrem Einfluss nahmen,“ so ist das im Ganzen gewiss richtig. Aber sicher ist, dass bei der dargelegten grösseren Zugänglichkeit dem Auslande gegenüber und bei dem Vordringen der Niederländer der Einfluss der neuerfundenen Buchdruckerkunst sich auf dem Gebiet der Künste und Wissenschaften auch in Schleswig-Holstein während dieser Periode geltend gemacht hat. Bücher und Holzschnitte drangen von Süden und Westen ein und haben eine nachweisbare Wirkung ausgeübt. Das Verzeichnis der Bordesholmer Bibliothek von 1488, die in die Kieler Universitätsbibliothek übergegangen ist, weist schon eine ansehnliche Zahl von Werken auf. Buchdruckerpressen werden um 1478 in Lübeck, 1486 in Schleswig und 1491 in Hamburg konstatiert. Im Jahre 1494 war in Lübeck eine nieder-deutsche Bibelübersetzung „mit bockstauen ghedrucket“ und mit zahlreichen Abbildungen versehen „vormiddelst Steffen Arndes,“ der vorher in Schleswig gewesen war, erschienen. Die wendische Chronik des wagrischen Clericus wurde lateinisch und niederdeutsch gedruckt. Dürers Holzschnittfolgen sind schon wenige Jahre nach ihrem Erscheinen in Schleswig-Holstein bekannt.

Kurz, wir sind berechtigt, in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts am Ausgang der Regierung Christians I. „eine neue Periode, einen selbständigen

Abschnitt“ [1]) in der Kulturgeschichte des Landes anzunehmen, der wesentlich von dem vorhergehenden absticht und der für die Entwicklung einer etwa vorhandenen einheimischen Kunst die Gefahren und die Vorzüge einer stärkeren Beeinflussung von auswärts und zwar nicht mehr blos von Lübeck her gebracht haben kann. Wenn wir oben als günstige Vorbedingungen für die selbständige Äusserung des Kunsttriebes in den Tagen des Grafen Klaus und Herzog Adolfs hinstellten: Frieden nach Aussen, Ruhe und wachsender Wohlstand im Innern, Hebung des Stammgefühls, Gedeihen des Bürgertums, Neigung zu Stiftungen und gute Beziehungen zu dem aufblühenden stammverwandten Lübeck, so muss man zugestehen, dass sich in diesem letzten Abschnitte Vieles verändert hat. Aber die allerdings für den in Rede stehenden Kunstzweig höchst wichtige Neigung zu kirchlichen Stiftungen ist ungeschmälert bestehen geblieben. Auch wird man zu berücksichtigen haben, dass die Niederlage der Fürsten und Herren gegen die Ditmarschen das Selbstgefühl der Bauern zunächst in jenen Landstrichen gewaltig gehoben haben muss. Das dürfte aber in der Folge auch sonst auf den Bauern- und Bürgerstand einen wohlthätigen Einfluss ausgeübt haben.

Wir sind uns nun sehr wohl bewusst, dass der Einfluss der Kulturgeschichte auf die Entwicklung der bildenden Kunst nicht überschätzt werden darf, dass die Epochen der Kulturgeschichte sich mit denen der Kunstgeschichte keineswegs immer decken, sondern dass vielmehr in der Regel jene ihr festes Gepräge oft um Jahrzehnte, ja, um Jahrhunderte früher gehabt hat, ehe der Ausdruck davon in der bildenden Kunst kam, und wir sind daher sehr weit entfernt davon, etwa diese Abschnitte der Landesgeschichte a priori auf die Entwicklung der Holzplastik übertragen zu wollen. Aber wir wissen auch, dass in einem Koloniallande, wo es sich um Anfänge handelt, und zwar um solche, die, weil Schleswig-Holstein eben im Ganzen sicher als Brachland anzusprechen ist, von Aussen angeregt worden sind, die Wechselbeziehungen zwischen Kultur- und Kunstgeschichte näher aneinander gerückt erscheinen und unmittelbarer zum Ausdruck kommen. Und sicher ist, dass die festgestellten, sehr markanten Wandlungen in der Geschichte des Landes für die Frage, ob im Lande gearbeitet wurde und woher die Einflüsse kamen, in Betracht gezogen werden müssen. Ob nun das Ergebnis dieser Betrachtung, wonach wir ein lebhafteres Interesse für die bildende Kunst seit den Tagen des Grafen Klaus, ein steigendes Gedeihen unter der segensreichen Regierung Adolfs VIII. und eine weitere Wandlung gegen Ende des 15. Jahrhunderts erwarten könnten, durch die vorhandenen Überreste der Holzplastik irgend

[1]) Waitz S. 12.

welche Bestätigung erhalten wird, das ist eine Frage, die durch die Betrachtung der letzteren entschieden werden muss.

II.

Die Entwicklung der Schleswig-Holsteinischen Schnitzaltäre bis 1530.

Wie oben schon bemerkt wurde, sind uns an 180 Schnitzaltäre, teils vollständig, teils in mehr oder weniger bedeutsamen Resten erhalten. [1]) Die meisten befinden sich noch im Lande an den Stellen, für die sie geschaffen waren. Andere sind in die Museen und Kunstsammlungen des In- und Auslandes übergegangen und zwar besonders in die Schleswig-Holsteinischen und in die Dänischen Sammlungen. Ausser diesen erhaltenen Werken ist noch eine sehr grosse Anzahl zu Grunde gegangener Altarwerke nachweisbar.

Die erste Aufgabe, um die Entwicklung dieser Holzplastik zu verstehen, wird die sein, die Altäre zeitlich zu ordnen. Diese Aufgabe wird so zu lösen sein, dass wir zunächst die bestimmt datierten Werke feststellen und dann versuchen, die zahlreichen undatierten danach einzureihen. Da aber nun leider nur sehr wenige Werke bestimmt datiert und aus der Frühzeit gar keine erhalten sind, so werden wir uns nach Hilfsmitteln umsehen müssen, um die Chronologie festzustellen. Zunächst wird sich neben den wenigen urkundlich datierten eine grössere Anzahl finden, die sich aus den erhaltenen Quellen zwar nicht mit unbedingter Sicherheit auf ein bestimmtes Jahr, aber doch etwa auf ein Jahrzehnt annähernd genau bestimmen lassen. Nach diesen wird sich dann wiederum eine grössere Gruppe durch Vergleichung mit Sicherheit einreihen lassen. Wo auch dieses Hilfsmittel uns im Stiche lässt, wird man sich an das Kostüm und an die Konstruktion und Ornamentik des Schreines zu halten haben. Denn es ist von vornherein ausgeschlossen, dass Kostüm und Ornamentik in Schleswig-Holstein eine wesentlich andere Entwicklung genommen haben sollten als anderswo. Am wenigsten werden wir aus dem Charakter der Darstellung schliessen dürfen; da wir ja gerade umgekehrt aus der unabhängig von der künstlerischen Behandlungsweise festgestellten Reihenfolge den Charakter der Schleswig-Holsteinischen Holzplastik ablesen wollen, um dann zu erkennen, welche Phasen der Entwicklung sie durchgemacht hat, und ob wir es mit einheimischen oder im Lande unter fremdem Einfluss entstandenen oder gar mit importierten Werken zu thun haben.

---

[1]) Das Register bei Haupt III S. 90 weist 201 Altäre auf. Davon sind aber einige spurlos oder bis auf ganz geringe Reste verschwunden, während ein paar andere, die von Haupt nicht berücksichtigt wurden, hinzukommen.

Was nun zunächst die fest datierten Altäre angeht, so sind uns bisher folgende bekannt geworden:

1. Im Archiv von Warder in Wagrien (Kr. Segeberg) existiert ein mit durchsichtiger Hornplatte bedeckter Pergamentzettel mit der Inschrift: „Altare istud huius templi in honorem beatissime virginis marie et sancte anne matris eius ac beatorum Petri Pauli et Bartholomei Aptorum consecratum est anno dni mccccxxx dominica prima post festum sancti Michaelis." Es ist aber zweifelhaft, ob damit ein Schnitzaufsatz gemeint ist. Der jetzige Schrein gehört der Spätgothik an (vgl. Haupt Bau- und Kunstdenkmäler II 389).

2. Über dem Altar von Hütten (Kr. Eckernförde) befindet sich bei Haupt I 179 folgende Notiz: „Der Altar muss in Kopenhagen sein. An der Staffel war die Inschrift: „O sancta Colonia Gaude Deo grata Per undena millie Virginum donata Que pro dei gloria Sunt rite perata Pro quarum victoria Celitus pacata (parata Dän. Afl.) Sit nobis propitia Deitas beata. MCDXVII." In der That findet sich im dänischen Atlas S. 666 diese Jahreszahl. Nach einer Mitteilung des Herrn Direktors Sophus Müller vom Nationalmuseum in Kopenhagen, wo sich der Altar befindet, steht aber an der Staffel nicht 1417, sondern 1517.

3. Über den Altar zu Büsum (Kr. Norderditmarschen) berichtet Anton Viethen [1]): „Am Altare stund: im jare unsers Hern 1442 iss disse taffel maket von Jacob von Lackerss van Krempe bi tiden her Johan Plone kerkheren.

4. Kiel. St. Nicolai. N. H. Schwarze [2]) bringt folgende Kopie einer Quittung: Wytlick sy al denjenigen, de dessen Breef seen, edder hören lesen, dat ick Hinrick Junge bekenne un betüge in düssem Breefe det my wol vernöget, un entfangen hebbe de XL Marc von de Kyler wegen vor der Tafelen, de ick makede up ehre hoyhe Altar, dat de erbare Heren de gedingenden, alse Her Johann Klingenberg un Her Johann Bern [3]) up St. Nicolaus-Avent vor Wynachten, un bün ganz vernöghet, to enen Ende. To merer Betüchnisse dessen Schrift, so weren hier an un aver der ersame Lüde, alse Her Lüder Robring, Domher to Lübeck, un Johann Wulf, Hans von Bremen, Tedede Kolmann, Jacob Peternelle, beseten Börger to Lübecke, gescreven

---

[1]) Beschr. u. Gesch. des Landes Ditmarschen herausgegeben v. Fabricius. Hamburg 1733. 4°. S. 71, vergl. auch Haupt I 69.

[2]) Nicol. Herman Schwarze. Gesammelte Nachrichten von der Stadt Kiel herausgegeben v. Joh. Heinr. Fehse. Flensburg 1775. p. 77.

[3]) Beide waren Bürgermeister in Lübeck. Johann Klingenberg ist 1454, Johann Bere 1451 gestorben nach M. Jacob v. Melle. Gründl. Nachricht von der Reichsstadt Lübeck. 1787. p. 59.

mit mihner eghen Hand im Jahr unses Heren MCCCCXLIV des Dingsdages vor d. Georgens Daghe. Haec ommia ita quitata in domo Dni Luderi Robring Canon. eccles. lubecens., et dixit et promisit bona fide presentibus ibidem testibus supra dictis, quod protestor manu mea propria.

Joh. Paternelle, Rendesborg.
L. Robring, Testes, C. Lubec.

Danach hat also ein Lübecker Meister Hinrik Junge im Jahre 1444 für den Hochaltar von St. Nicolai eine Tafel gearbeitet und dafür 40 Mark bekommen[1]). Der Altarschrein aber, der jetzt den Hochaltar von St. Nicolai in Kiel schmückt, trägt oben „in schönen Ren.-Zügen" folgende Inschrift: also hefft Godt de Werlt gelevet, dat he syne Eingeboren Sone gaff, up dat Alle de an em geläuven nicht verloren werden, sunder dat ewige Leeuendt hebben. Johannes 3 ANNO DNI 1460 Is disse Tafele gemaket. Ist diese Inschrift richtig, so hätte man einen zweiten Altar vor sich, der 1460 gemacht wäre. Der Altar von 1444 wäre danach verschwunden.

Da es auffallen muss, dass man schon nach 16 Jahren einen neuen Altarschrein an die Stelle des alten gesetzt haben sollte, so hat K. W. Nitzsch[2]) angenommen, Melle habe sich in der Zahl geirrt und die Quittung beziehe sich auf den vorhandenen Altar von 1460. Er widerlegt sich aber p. 44 selbst, indem er nach dem Todesjahr der Lübecker Bürgermeister zugiebt, dass die Quittung sich nur auf das Jahr 1444 beziehen könne. Handelt es sich nicht um zwei Altäre, so wäre noch die Möglichkeit zu erwägen, dass die Zahl 1460 falsch ist. Haupt nimmt an, dass der Altar Hinrik Junges von 1444 verloren sei und dass der jetzige Altar aus der heiligen Geistkirche nach St. Nicolai herübergeschafft sei.

Da es wichtig ist zu wissen, ob wir es mit dem in Lübeck 1444 gearbeiteten Altare oder einem anderen von 1460 zu thun haben, so wird diese Frage bei der Betrachtung des jetzt vorhandenen Kieler Hochaltars zu entscheiden sein.

5. In dem Altar von Schwesing befand sich ein Pergamentzettel (28 : 14), der jetzt vom Pfarrer aufbewahrt wird, mit der Inschrift: „Anno dni mc''cccc⁰li⁰ dominica ante ascensionem domini consecratum est hoc altare per Reverendum Patrem dominum Nicolaum Episcopum Slesvicensem in honore Sanctorum Fabiani et Sebastiani martyrum cum inclusione reliquiarum." Haupt lässt (I p. 514) einen leisen Zweifel daran, ob diese Inschrift sich auch wirklich auf den Schrein und nicht etwa nur auf die Mensa beziehe.

---

[1]) Nach Goldschmidts (p. 35) Vermutung wäre dieser Hinrik Junge ein Sohn des Byldemakers (Bildhauers) Johannes Junge, der 1406 das Haus Königstrasse No. 647 in Lübeck kauft und 1422 verkauft.

[2]) Das Taufbecken der St. Nicolaikirche Kiel 1856, p. 8.

6. In den Niederstadtbüchern in Lübeck findet sich folgende Urkunde unter Ao. 1457: Hans Westvale vor desseme boke hefft bekannt, dat he unde zine erven schuldich sint Hinrike Kolner unde zinen erven tachentig Mark lub., dar var he eme sodane altartafelen, so he dem hochgeborne fursten unde hern Aleve to Sleswigk hertogen no uppe Jacobi negest komende to Trittouw gelovet hefft to bereden vor dessem boke hefft vorpandet. (Goldschmidt S. 28, 36.) Da der Altar nicht mehr vorhanden ist, lässt sich nicht feststellen, ob es sich um einen gemalten oder um einen geschnitzten Altar handelte. Hans Westval wird nach Mitteilungen des Senators Dr. Brehmer in Lübeck 1446 als Maler erwähnt.

7. In dem Chorbuche der Priörin Anna von Bockwold (Urkundensammlung der Schl.-Holst.-Lauenburgischen Ges. für vaterl. Gesch. I p. 395) findet sich unter dem Jahre 1479 die Notiz: Item dedit nobis vor mette Parsow cum filia sua vor Gisele van Anefelde Cmarcas adoptimam tabulam super summo altari. — Da aber von den vier aus der Klosterkirche in Preetz erhaltenen Schnitzaltären drei zweifellos aus späterer Zeit sind (die beiden in Preetz und das kleine Annenschreinchen in Kopenhagen) der vierte aber (im Kopenhagener Museum) sicher aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt, so ist nicht mehr ersichtlich, auf welchen Altar sich die Schenkung von Mk. 100 bezogen hat.

8. Nach Haupt (II 575) befand sich im Altar zu Hostrup (Kr. Tondern) ein Zettel, wonach der Altar im Jahre 1477 von Bischof Helrich für Maria, Laurentius Magdalena und Andreas geweiht war. (Katal. Nord. Mus. 20950.)

9. Für den Altar zu Ostenfeld bei Husum giebt J. Lass: Sammlung einiger Husumischer Nachrichten 1089—1700 das Jahr 1480. Im Danske Atlas heisst es (p. 791): „Alteret er af 1470 og staaer under Orgelverket."

10. Für das heilige Geisthaus zu Schleswig schenkte der Rat der Stadt 1488 einen Beitrag von 4 Gld. rh. zu einer neuen runden, also geschnitzten, Tafel auf dem Antoniusaltare (Haupt II 320). (1506 wurden zwei neue Altäre geweiht, die in jener Zeit wohl sicher ebenfalls künstlerischen Schmuck gehabt haben dürften.)

11. In dieses letzte Jahr 1506 gehört der Altar zu Kotzenbüll. Auf der Rückseite des rechten Flügels[1]) befindet sich ein Brett, das vermutlich früher vorne am Altar gesessen hat, mit einer schwer lesbaren Inschrift, die ich aber mit Haupt auch folgendermassen entziffere: „Anno 1506 do ys de alltar gesett worden, staferet MDVII." Das Kostüm lässt keinen Zweifel daran, dass es sich um ein Werk aus dieser Zeit handelt.

[1]) Stets wie im Folgenden vom Beschauer aus gerechnet.

12. Auf dasselbe Jahr weist die Inschrift des Kreuzaltars der heiligen Geistkirche zu Kiel: „biddet got vor alle de jennen de desser taffelen synt to hulpe kamen se syn levendich edder doth in deme iare dome sref mcccccvi vi HSV.“ Haupt (I 563) lässt auch hier einen leisen Zweifel daran, ob sich die Inschrift wirklich auf den Schnitzaltar beziehe, den wir jedoch nicht teilen.

13. Der sehr zerstörte Altar von Eken auf Alsen trägt die Inschrift: „O Maria mater dei ora pro nobis 1515.“

14. An dem Altare zu Loit (bei Apenrade) befindet sich hinten die Majuskelinschrift: „Anno MCCCCCXX in deme Jare is Karkhere her Johan Tam do wort dis Tafel maket in Go.“

15. An dem grossen Bordesholmer Altar (jetzt in Schleswig) steht: „opus hoc insigne completum est anno incarnationis dominice 1521 ad dei honorem.“ Heinrich Ranzau berichtet in seiner i. J. 1597 vollendeten descriptio cimbr. Chersonnesi (Westphalen I 42): praeter alia ornamenta, quibus templum abundat, tabula ibidem arae imposita conspicitur, quam Joannes Brugmannus Husumensis (qui haud minori artificio tabulam insignem in templo Segebergensi existentem sculpsit) anno 1521 tanta arte atque industria elaboravit et expolivit, ut nullum huic simile opus multi, qui maximam partem Germaniae perlustrarunt se vidisse attestentur. — Bei Beschreibung Husums bemerkt derselbe Verfasser (p. 57): Georgio sacrum adhuc floret et pauperum senumque opportunissimum est domicilium. In hoc tumulatus est praestantissimus pictor et caelator Joannes Brugmannus, qui, ut supra dictum, praeter alia monumenta excellentissima tabulas Bordesholmi et Segebergae reliquit, plane stupendas. Eine spätere zwar nicht sehr zuverlässige, aber von Ranzau unabhängige Quelle (Coronayi antiqitates Bordesholmensis coenobii, Westphalen II 598) bringt unter 1521 die an sich glaubhafte Notiz, dass Hans Bruggemann „cum servis sibi adjutoribus perfecit (altare) spatio septem annorum in id insumto“. Danach wäre der Altar in der Zeit von 1514—1521 entstanden.

16. Von dem Schreinaltar zu Tetenbüll (Eiderstedt) sagt der Danske Atlas (s. 852): „Midt paa sees Christi Korsfæstelse med Aarstallet 1522.“ Diese Jahreszahl erhält dadurch eine Bestätigung, dass der Künstler, wie das Altarblatt zeigt, Dürers Holzschnittfolgen resp. Brüggemanns Bordesholmer Altar schon gekannt hat.

Mithin sind es nicht viele Schleswig-Holsteinische Altäre, die sich auf ein bestimmtes Jahr datieren lassen, wenn auch immerhin erheblich mehr als Sach (p. 7) angiebt:

(1330) Warder (fraglich ob Schnitzaltar).
(1442) Büsum.

1444 Kiel, St. Nicolai.
1451 Schwesing.
(1457) Trittau (fraglich ob Schnitzaltar).
1460 Kiel, St. Nicolai.
(1477) Hostrup.
(1479) Preetz, Hochaltar.
1480 Ostenfeld.
(1488) Schleswig, heil. Geist (Antoniusaltar).
1506 Kotzenbüll.
1506 Kiel (heil. Geist).
1515 Eken.
1517 Hütten.
1520 Loit.
1521 Bordesholm (Schleswig).
1522 Tetenbüll.

Man kann in dieser Chronologie schon eine gewisse Bestätigung für ein Gedeihen der Holzschnitzerei in der Periode unter Adolf VIII. und der ersten Zeit seines Nachfolgers (ca. 1430 bis gegen 1480) und für eine gesteigerte Thätigkeit in der letzen Periode (von Ende des 15. Jahrhunderts bis ca. 1530) finden.

Leider sind uns davon nur erhalten:

1451 Schwesing.
1460 (1444) Kiel.
1480 Ostenfeld.
1506 Kotzenbüll u. Heil. Geist, Kiel.
1515 Eken.
1517 Hütten.
1520 Loit.
1521 Bordesholm-Schleswig.
1522 Tetenbüll.

Diese geringe Anzahl würde allenfalls genügen, um uns eine annähernde Vorstellung von der Entwicklung seit der Mitte des 15. Jahrhunderts zu geben. Aber für die früheren Perioden, für das 14. und den Anfang des 15. Jahrhunderts lässt uns diese Tabelle im Stich.

Wir müssen aber, um das Stadium der Entwicklung um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu verstehen, wenigstens einen Anhalt für die Frühzeit haben.

Glücklicher Weise sind wir nun in der Lage, aus dem ornamentalen Schmuck und dem Kostüm, wenigstens einige der undatierten Altäre auf bestimmte Abschnitte der Frühzeit festzulegen und andere durch Vergleichung mit datierten Werken aus anderen Ländern annähernd einzureihen.

Nach den Datierungen bei Haupt, Münzenberger u. a. bekämen wir folgende Tabelle, in der die zweite Columne die bisher vorliegenden Datierungen, die dritte eine kurze Angabe des dargestellten Gegenstandes enthält. Wo nichts besonderes bemerkt ist, sind stets Triptycha zu verstehen:

<table>
<tr><th>Ort</th><th>Zeit</th><th colspan="2">Gegenstand</th></tr>
<tr><td>1. Nordhakstedt (Flensburg)</td><td rowspan="2">„um 1200 oder wenig später“ (H.)</td><td rowspan="2">8 Felder mit Passionsscenen und Kreuzigung</td><td rowspan="4">noch nicht eigentliche Altaraufsätze; über den Chorbögen.</td></tr>
<tr><td>2. Hürup (Flensburg)</td></tr>
<tr><td>3. Husby (Flensburg)</td><td>„aus dem 13. Jahrhundert, wo nicht älter“ (H.)</td><td>Apostelreihe</td></tr>
<tr><td>4. Mildstedt (Husum)</td><td>um 1300?</td><td>Apostelreihe</td></tr>
<tr><td>5. Schleswig (Dom) „Ciborienaltar“</td><td>„ein Werk des 13. Jahrhunderts“ (H.)</td><td colspan="2">Anbetung der Könige in 4 einzelnen erheblich überlebensgrossen Figuren.</td></tr>
<tr><td>6. Cismar (Oldenburg)</td><td>„aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts“ (H.) „gegen Anfang des 14. Jahrhunderts“ (Lotz) „noch dem 13. Jahrhundert zuzuschreiben“ (Münzenberger; dieser hält mit Ungewitter die Skulpturen für ein wenig jünger als den Schrein)</td><td colspan="2">In der Mitte Jugend- u. Leidensgeschichte des Herrn mit Parallelscenen aus dem alten Testamente. In den Flügeln: Geschichte des Johannes Ev. und Benedikts. Die Gibelfelder haben Evangelienzeichen und Symbole. In dem architektonischen Aufbau: Maria, Johannes Ev. und Benedikt.</td></tr>
<tr><td>7. Lügumkloster (Tondern)</td><td>„aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts“ (H.)</td><td colspan="2">Reliquienaltar mit Aposteln und Heiligen auf den Flügeln</td></tr>
<tr><td>8. Höirup (Hadersleben)</td><td>„14. Jahrhundert“ (H.)</td><td colspan="2">Reste eines Altars mit Christus und Maria in der Mitte und Aposteln.</td></tr>
</table>

Ort	Zeit	Gegenstand
9. Burg a. Fehmarn	„aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts" (H.) „in dem Abschnitte von 1375—1475 enstanden, offenbar ein ganz selbstständiges Werk, das im Anschluss an sehr alte Vorbilder gearbeitet ist" (Münzenberg.)	13 Passionsscenen und im oberen Mittelfeld: Christus in der Mandorla von Johannes und Maria verehrt. Darunter die Kreuzigung mit 3 Figuren.
10. Landkirchen a. Fehmarn	„Gegen Ende des 14. Jahrhunderts" (H.)	ganz ähnlich wie Burg.
11. Petersdorf a. Fehmarn	„Ende des 14. Jahrhunderts" (H.)	Oben eine Apostelreihe, unten 13 Pektoralbilder.
12. Lensahn (Oldenburg)	„Das Ganze ist etwa gegen Ende des 14. Jahrhunderts gefertigt" (H.) — Aus der Periode 1375—1475 (Münzenberger)	Krucifixus mit Maria und Johannes, Petrus und Paulus. Die Flügel fehlen.
13. Bramstedt (Segeberg)	„vom Ende des 14. Jahrhunderts"	Reste: Christus und Maria in der Mitte. Apostel und Heilige.
14. Tandslet (Alsen)	„14. Jahrhundert" (H.)	Reste (7 Apostel).
15. St. Annen	„wohl um 1400 gefertigt" (H.)	Reste: Christus und Maria mit Aposteln.
16. Hürup (Flensburg) Nordangeln	„gegen 1400 ? gefertigt" (H.)	Mitte: Dreieinigkeit, in den Flügeln: ein Bischoff und St. Michael.

Ort	Zeit	Gegenstand
17. Arnis-Bohren (Schleswig, Süd-angeln) jetzt im Thaulow-Museum	„um 1400 gefertigt" (H.)	Mitte: Verkündigung und Mariä Verherrlichung nebst Aposteln und Heiligen. Vgl. unten Teil III. Inv. Nr. Th. Mus. 30.
18. Süderlügum (Tondern)	„gegen 1400" (H.)	enthält nach Haupt Figuren wie der Braderuper Altar. (Beide sind mir unbekannt. Bei Haupt a. a. O. S. 642 ist nichts angegeben).
19. Beftoft (Haders-leben, Törning-lehn)	„einzelne Figuren sind altertümlich aus dem 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts (H.)	Christus von Johannes und Maria angebetet. Dazu Apostel. Die Stücke befin-den sich jetzt an verschie-denen Stellen.
20. Ulsbye (Schleswig)	„Anfang des 15. Jahr-hunderts (H.)	Mitte: Krucifixus mit Jo-hannes und Maria, einem Bischof und Jacob d. ält. In den Flügeln Apostel.
21. Risum (Tondern)	„wohl aus dem An-fange des 15. Jahrhun-derts" (H.)	In der Mitte: die Dreieinig-keit.
22. Hadersleben (Spital)	„aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts" (H.)	Mariä Verherrlichung und 12 Apostel; aus Alabaster.
23. Preetz (Kloster-kirche) jetzt in Kopenhagen	„fra første Hælfte af det 15. Aarhundert" (Kata-log des National-museums)	Mitte: Krönung Mariä und Auferstehung. Dazu 36 Einzelfiguren.

Ort	Zeit	Gegenstand
24. Mildstedt (Husum)	„ob schon von 1413?“ (H.)	In der Mitte eine Kreuzigung von 21 Figuren; in den Flügeln: Verkündigung, Darstellung im Tempel, Anbetung der Könige, Anbetung der Hirten.
25. Schwabstedt (Husum)	„Anfang des 15. Jahrhunderts“ (H.)	14 Nothelfer aus Alabaster, bemalt.

26. Über den zweifellos hierher gehörigen Altar von Neukirchen (Oldenburg) bemerkt H. nur, dass er dem in Grube verwandt sei. Andere, wie Deneken, Posselt, Sach ziehen ihn ernstlich für die Brüggemannsche Zeit, also das 16. Jahrhundert in Frage, vgl. unten Teil III. Inv. Nr. Th. Mus. 109.

Nun sind wir zwar noch nicht in der Lage, die Verantwortung für die obige Datierung im vollen Umfange zu übernehmen. Wir kennen eine ganze Anzahl wie die Altäre zu Husby, Bramstedt, St. Annen, Süderlügum, Beftoft, Risum und Hadersleben noch nicht aus eigener Anschauung an Ort und Stelle. Die Datierung, die Haupt giebt, ist oft unsicher („wohl um“ oder mit Fragezeichen versehen). Sie lässt auch machmal einen weiten Spielraum. Es ist nicht gesagt, worauf sich die Datierung stützt. Sie mag wohl auf dem Charakter der Darstellung, den wir erst eruieren wollen, beruhen. Münzenberger, der bei seiner ausgebreiteten Kenntnis als Autorität zur Kontrolle herangezogen werden könnte, stützt sich wesentlich auf die Haupt'schen Angaben. Es ist also nicht unmöglich, dass diese Datierung im Einzelnen noch manche Abänderung erfahren kann.

Dennoch aber können wir aus den durch eigene Untersuchung bekannt gewordenen Werken mit Sicherheit folgendes feststellen:

Aus dem Charakter der (teils romanischen, teils ganz frühgothischen) Ornamentik kann zweifelsohne geschlossen werden, dass die Arbeiten zu Nordhackstedt, Hürup, Schleswig, Cismar und Lügumkloster aus der Zeit vor Mitte des 14. Jahrhunderts stammen.

Die Altäre auf Fehmarn: Burg, Landkirchen und Petersdorf gehören mit Sicherheit in die letzte Zeit des 14. Jahrhunderts. Das ergiebt sich aus dem Kostüme: den ausserordentlich langen Schnabelschuhen in Landkirchen, dem tiefen Gürtelsitz unter der Hüfte, der Rüstung und Behelmung der Kriegs-

knechte, dem stark ausgebildeten Krüseler in Petersdorf.[1]) Der letztgenannte Altar hat in seiner Anordnung (oben Apostel, unten weibliche Pectoralia mit dicken Krüselern) grosse Ähnlichkeit mit dem Altar zu Marienstadt in Nassau, den Münzenberger allerdings bestimmt in das Jahr 1324 setzt. Allein diese Datierung stützt sich nur auf das Einweihungsjahr der Kirche. Der Altar mag wohl etwas später entstanden sein, jedenfalls aber, wie aus dem Masswerk ersichtlich ist, erheblich früher als der Petersdorfer, dessen Baldachinbildung eher auf den inschriftlich aus dem Jahre 1379 stammenden und von Goldschmidt als Lübecker Arbeit angesprochenen Altar zu Grabow in Mecklenburg hinweist.

Den Lensahner Altar möchte ich für später halten, als Haupt annimmt, und etwa in den Anfang des 15. Jahrhunderts setzen. Sein Masswerk erinnert an das des Hochaltars in der Georgskirche zu Wismar. Darauf hat schon Münzenberger aufmerksam gemacht, der diesen Hochaltar, den er mit Crull in das Jahr 1425 setzt, zu meinen scheint, obgleich er von einem Georgsaltar redet[2]). Noch mehr erinnert das Lensahner Masswerk an das des Krämeraltars zu St. Marieen in Wismar mit St. Michael und St. Martin, der in die gleiche Zeit wie der Hochaltar in St. Jürgen gehört.

Endlich lässt das Kostüm in dem Preetzer Altar (Kopenhagen) keinen Zweifel daran, dass die Datierung des Kopenhagener Museums (erste Hälfte des 15. Jahrhunderts) richtig ist. Die gleiche Zeit darf denn auch für den freilich in seiner Zusammensetzung nicht ganz einheitlichen Mildstedter Altar angenommen werden, der jedenfalls mit dem Preetzer an das Ende der Reihe zu setzen ist. Zwischen ihnen und Petersdorf-Lensahn besteht ein bemerkenswerter Abstand.

Mehr möchten wir vor der Hand mit Sicherheit über die Altäre bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, wo die datierten Werke beginnen, nicht behaupten. Es genügt aber, um daraufhin eine Charakteristik der Entwicklung zu geben. Diejenigen Altäre, über die wir uns nicht bestimmt äussern, sind zum allergrössten Teile nur in mehr oder weniger grossen Bruchstücken erhalten.

---

[1]) Die Kostümbildung ist etwa die aus Wilhelm von Oranse (1387) bekannte. Die Kriegsrüstung, diejenige, wie wir sie in der legenda aurea (1362) und bis gegen 1400 sehen. Der Krüseler kommt in dieser Stärke nach ca. 1410 nicht mehr vor.

[2]) Die Darstellung bei Münzenberger ist hier völlig unklar. Man vergleiche die Besprechung auf S. 83 u. 124, die mit den gebotenen Abbildungen keineswegs übereinstimmt. Der Krämer-Altar aus St. Marien ist doppelt gebracht (Taf. 20 u. 22) und fälschlich der St. Jürgenkirche zugeschrieben, vgl. Schlie Kunst- und Geschichtsdenkmäler Mecklenburgs 1898 Bd. II. 36.

1. Wir sehen aus der Frühzeit bis um die Mitte des 14. Jahrhunderts 6 grössere Schnitzereien, die alle mit Ausnahme Cismars dem Herzogtum Schleswig angehören und zwar den damals noch ausgesprochen dänischen Teilen; also den Gegenden um Schleswig, Flensburg (Angeln) u. Tondern. Das würde also, wenn wir aus den erhaltenen Resten annähernd auf die Allgemeinheit schliessen dürfen, ergeben, dass Schleswig eine in künstlerischer Hinsicht frühere Entwicklung aufweist als der Süden, was ja auch bestätigt wird, wenn wir eine nicht unbedeutende Anzahl von Krucifixen, Taufen, Altarvorsätzen und Einzelfiguren hinzunehmen, die entweder romanischen oder frühgothischen Charakter tragen und die fast ausschliesslich in dieselben Gegenden weisen. Es liegt die Vermutung nahe, dass dieser Norden von Dänemark beeinflusst wurde, und es wäre zu untersuchen, ob hier nicht vom Süden unabhängige, etwa normännische oder englische Einwirkungen stattgefunden haben. Von Lügumkloster, dem einzigen im jetzigen Deutschland vorhandenen Cisterzienserkloster, das in direkter Linie ohne Vermittelung der 4 Tochterklöster auf Cisteaux zurück geht, wissen wir z. B., dass es von Herrewadt auf Schonen besiedelt worden ist; vgl. auch die Urkunde vom 3. Mai 1257, wonach König Christoph den Mönchen vom Lügumkloster Zollfreiheit für Apenrade und die dänschen Häfen erteilt (Urkundensammlung der Ges. für Schl.-Holst.-L. Gesch. I p. 79). — Der einzige im Süden erhaltene Altar (Cismar) weist unmittelbare Beziehungen zu Lübeck auf.

2. Aus der Zeit etwa vom letzten Viertel des 14. bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts wären nach der Tabelle nicht weniger als 17 Altäre in wesentlichen Resten erhalten, die sich auch auf Holstein erstrecken. Das liesse also auf eine regere Kunstthätigkeit in dieser Periode schliessen. Sie beginnt mit einer Gruppe von Altären, die alle in dem Lübeck unmittelbar benachbarten Fehmarn und Kreis Oldenburg liegen.

3. Allen diesen Werken mit Ausnahme Cismars und der beiden spätesten in der Reihe ist eigentümlich, dass sie ein aus wenigen Figuren zusammengesetztes Hauptfeld in der Mitte haben; nämlich 5 mal den Krucifixus mit Johannes und Maria, 7 mal die sogenannte Verherrlichung oder Krönung oder Anbetung der Maria, die also vorzugsweise als Hauptbild beliebt gewesen zu sein scheint, soweit aus den erhaltenen Resten zu urteilen ist, zweimal die Dreieinigkeit, Christus in der Mandorla etc. Flankiert werden diese Darstellungen entweder von Passionsscenen oder von Einzelfiguren.

4. Was die Konstruktion und Ornamentik des Schreines angeht, so können die frühesten Werke nicht als eigentliche Altaraufsätze gelten. Dann sehen wir Ciborien- und Reliquienschreine mit strenger Wahrung des architek-

tonischen Charakters, wie in Schleswig und Cismar, wo wir es noch mit vollständigen Gehäusen zu thun haben. In Cismar wird das aus Giebeldächern zusammengesetzte Gehäuse überragt von drei sehr fein konstruierten Thürmen.

In Burg und Landkirchen löst sich schon der architektonische Charakter. Wenn auch noch ein kleines Strebewerk die tragenden Pfeiler stützt, so fehlen diese Stützen doch auch schon, und es sind aus feinem Masswerk Rund- oder Spitzbögen, aber nicht eigentliche Kielbogen aneinander gereiht (in Burg je 2 und 3, in Landkirchen stets je 3). Petersdorf und Lensahn haben schon Kielbögen und Baldachine, die ganz frei hängen ohne jede architektonische Stütze. In Ulsbye und Preetz (Kopenhagen) sind nur Kielbögen aneinander gereiht mit kleinen, wenig gelappten, das dahinterliegende Gitterwerk kaum verdeckenden Kreuzblumen.

Aus den anfangs nach konstruktiv gedachten Nischen wird mit Burg und Landkirchen eine schlichte Einteilung des oben geradlinig geschlossenen höchstens mit einer kleinen Kreuzblumengalerie verzierten Schreines in Felder für die bildliche Darstellung. Das Mittelfeld wird hier wie in Petersdorf noch kaum hervorgehoben; wohl aber schon in Ulsbye, Lensahn und auch in Preetz (Kopenhagen).

Eine Predella ist noch nirgends vorhanden. Aber in Ulsbye sehen wir eine staffelartige Hineinziehung eines Unterfeldes in den Schrein.

5. Was die figürliche und technische Behandlung angeht, so haben wir mit Ausnahme des noch einer näheren Untersuchung bedürftigen sogenannten Ciborienaltars in Schleswig, der überlebensgrosse Figuren aufweist, durchweg kleine Figuren von 40—80 cm Grösse. Im ersten Anfang sind die Figuren schlank mit kleinen Köpfen wie in Nordhackstedt, dann aber werden die Gestalten gedrungener, die Köpfe im Vergleich zum Körper unverhältnissmässig gross und dick. Schon in Cismar fallen die massigen Stirn- und Oberhauptbildungen in den scenischen Darstellungen (nicht in den Einzelfiguren der Thürmchen) auf. Im allgemeinen ist das Verhältnis der Köpfe zur Gestalt wie 1 : $5^1/_2$ bis 6., z. B. in Preetz 7 : 43 cm. In Tandslet ist das Verhältnis zum Teil noch ungünstiger. Nur in den Alabasterstatuen von Hadersleben haben die Köpfe hier und da schon ein normales Verhältnis.

Die Gewandung trägt durchweg den Charakter der Ruhe. In parallel laufenden Bündeln fallen die Falten, manchmal mit leichter Biegung wie in Fehmarn, oft auch ohne diese schlicht vertikal herunter. Gern sehen wir wie in Fehmarn eine Abwechslung von horizontalen Falten, die straff über die Brust gespannt sind, und vertikal herunterlaufenden Bündeln. In den frühesten Werken ist das Gewand weicher behandelt als in den späteren. — In den

späteren Werken: Lensahn, Ulsbye, Hadersleben, Preetz zeigt sich schon eine gewisse Neigung zu grösserer Unruhe. Die Parallelfalten werden durch kleine Einbiegungen durchbrochen.

Im übrigen beobachten wir eine verschiedene Behandlung, wenn es sich um Einzelfiguren und wenn es sich um Scenen handelt. Die scenischen Darstellungen bestehen anfangs nur aus wenigen Figuren (3—4). Dann erweitert sich die Darstellung; schon in Cismar. In Burg und Landkirchen haben wir Felder mit 14 Figuren. Anfangs ist die Handlung, wenn auch ungeschickt, so doch sehr lebendig aufgefasst. Dann aber macht sich ein mehr repräsentativer Charakter geltend. Die einzelnen Personen sind nicht recht bei der Sache. Selbst in den auffallend lebendig aufgefassten Arbeiten von Burg und Landkirchen, wo z. B. eine Frau in der Beweinung sehr drastisch die Hände über dem Kopf ringt, beobachten wir doch, wie die Gestalten selbst bei sehr bestimmter lebhafter Aktion aus dem Bilde heraus auf den Beschauer sehen, wie z. B. Petrus, der im Landkirchner Altar dem Malchus das Ohr abhaut und dabei gar nicht auf sein Opfer blickt.

An den Einzelfiguren finden wir, so weit man bei der meist zerstörten Bemalung urteilen kann, recht ausdruckslose, oft typisch lächelnde Köpfe. Doch werden sie allmählich ausdrucksvoller, so in Lensahn und in Preetz. Das Hervorstechen der einen Hüfte findet sich in der Frühzeit nicht, wohl aber später in Petersdorf, Lensahn, auch in Ulsbye und Preetz.

Sämtliche Werke sind bemalt gewesen, teils auf Kreide-, teils auf Leinwandgrund unter reichlicher Anwendung von Glanzgold in den späteren Werken. Erhalten ist die Bemalung allerdings nur in Lügumkloster, Landkirchen, Petersdorf, Tandslet, Hadersleben und Preetz. Musterung des Hintergrundes oder der Gewandung, die in den Kreidegrund geprägt wäre, ist, so weit wir sehen, nirgends zu erkennen. Der Hintergrund scheint überall Gold gewesen zu sein. In Landkirchen und Burg finden sich in einzelnen Feldern sehr ungeschickte Andeutungen der Landschaft. Tiere sind mit Ausnahme der Affen, und Tierfratzen, die in der Hölle vorkommen, vermieden, bis auf den am Ende der Reihe stehenden Mildstedter Altar. — Von einer anatomischen Kenntnis ist noch nirgends die Rede. Die Hände sind zumeist sehr grob, zinkenartig behandelt, nur in Preetz und Mildstedt sind sie besser gearbeitet. Die Reliefs sind sehr flach gehalten. —

Wir rechnen also in dem Folgendem mit dem Resultate, dass die Frühzeit bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts auf den Norden und Westen von Schleswig verweist, dass dann gegen Ende des Jahrhunderts eine stärkere Kunstthätigkeit mit einem Zentrum in den Lübeck benachbarten Gegenden auftritt, dass zwischen diesen und den früheren Werken, was Konstruktion

und Ornamentik des Schreins sowohl wie die figürliche Behandlung angeht, ein erheblicher Unterschied zu merken ist, wie anderseits zwischen diesen und den zuletzt genannten Altären von Preetz und Mildstedt. Gegen diese Beweisführung lässt sich nur einwenden, dass von verhältnismässig wenigen Werken auf die Allgemeinheit geschlossen werden muss. Das Unsichere dieses Schlusses dürfte sich noch mildern lassen durch die Heranziehung von nicht wenigen Einzelfiguren, Kruzifixen etc., die jedoch im Rahmen dieser Arbeit noch nicht berücksichtigt werden können.

Die datierten Altarwerke.

Es handelt sich nun darum, die datierten Werke, welche seit der Mitte des 15. Jahrhunderts vorliegen, zu charakterisieren. Und zwar soll der Übersichtlichkeit halber jedesmal 1. der dermalige Zustand, 2. die Konstruktion, Einteilung und Ornamentik des Schreines, 3. die Behandlung des figürlichen Teiles und zwar nach Gegenstand, Auffassung und Technik dargelegt werden.

Der Altar zu Schwesing, Kreis Husum (vgl. die Abbildung.)

1. Der Aufsatz besteht aus einem Schrein (1 m 50 cm breit, 2 m hoch) und zwei Flügeln. Ob eine Predella vorhanden war, lässt sich mit voller Bestimmtheit nicht sagen. Die jetzt vorhandene Staffel mit einem Bilde (von 1641) zeigt jedenfalls nicht den ursprünglichen Zustand. Der Altar ist, wie die allermeisten im Lande, schlecht behandelt. Die Figuren sind überstrichen, der Hintergrund der bildlichen Darstellungen ist nicht mehr erkennbar. Der Mittelschrein hat einen spätbaroken Aufsatz bekommen. An dem Masswerk der Flügel fehlt manches.

Es kann zunächst zweifelhaft sein, ob die oben (S. 34) citierte Inschrift, wonach der Altar im Jahre 1451 von Bischoff Nicolaus von Schleswig zu Ehren der Heiligen Fabian und Sebastian geweiht wurde, sich nur auf die mensa oder auch auf den Aufsatz bezieht. Wäre das erstere der Fall, so wäre der Aufsatz erst nach 1451 gefertigt worden; anderenfalls müsste der Schrein schon vorher gearbeitet sein.

2. Der Schrein ist ungeteilt, die Flügel sind in je 2 Felder geschieden. Die Seitenfelder sind von je einem stark profilirten Kielbogen überspannt. Im Mittelfelde sind drei Kielbögen aneinandergereiht. Die Kreuzblumen sind sehr klein und lassen das aus Rundbögen bestehende, ziemlich grob gearbeitete Gitterwerk sehen. Oben befindet sich eine Galerie von ziemlich kleinen Kreuzblumen. Der Schrein ist oben gradlinig geschlossen und zeigt nirgends ein architektonisches Stützwerk, aber kleine Fialen zwischen den Kielbögen.



Der Altar zu Schwesing.

3. Das Mittelfeld enthält die Kreuzigung mit 13 Personen unterhalb der Gekreuzigten. Vor dem Christusstamm sitzt der Schreiber allein. Links Maria, steif zusammenbrechend, von Johannes gehalten. Dahinter 2 Frauen mit dem Ausdrucke lebhafter Teilnahme. Daneben zwei Reisige, die mit der Lanze beschäftigt sind. Auf der anderen Seite drei Reisige, von denen einer den Schwamm emporhält. Davor (rechts) eine Gruppe von 3 Würdenträgern, von denen die zwei vorderen mit den Händen lebhaft demonstrieren, während der dritte dahinter ziemlich steif dasteht. Offenbar sind die beiden vorderen Figuren zwei Priester oder Älteste, die sich über die Inschrift unterhalten, während der im Hintergrunde den Hauptmann darstellt, der da ausruft: „Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen.“ (Matth. 27. 54.)

Christus neigt das Haupt nach links; der rechte Fuss ist über den linken genagelt. Die Dornenkrone besteht aus einer Anzahl paralleler Reifen, die in Abständen durch Vertikalbänder turbanähnlich zusammengehalten werden. Die Schächer hängen mit den Armen rückwärts frontal über **T** förmigen Kreuzen und bewegen heftig die Beine. Der Lendenschurz ist badehosenartig. Links nimmt ein Engel die Seele des reuigen Schächers in einem Tuche auf, rechts zieht ein Teufel dem andern die Seele aus dem Ohr. Drei Engel fangen Christi Blut in Kelchen auf. In den Flügeln ist die Darstellung auf das Äusserste beschränkt, nämlich in den drei Feldern: Verkündigung, Geburt und Christus und Maria thronend nur auf je zwei Personen. In dem 4. (Anbetung der Könige) fehlt Joseph.

Die Gesichter sind, mit Ausnahme der Flügelbilder (namentlich der Maria) nicht mehr lediglich typisch anmutig, ausdruckslos, sondern man merkt deutlich den Versuch des Künstlers sich in die Situation hineinzuleben. Der Schmerz des Johannes ist recht gut gegeben; ebenso die schmerzliche Geberde der Frauen. Auch an individuellen Zügen fehlt es nicht. Wenn wir auch dahin das nach dem Kelch greifende Christkind in 4 nicht rechnen können, wie Goldschmidt thut, so ist doch das Demonstrieren der Würdenträger an den Fingern neu.

Dagegen sehen noch fast alle Figuren repräsentativ aus der Handlung hinaus. Das fällt namentlich in den Feldern 1—3 und bei dem die Maria unterstützenden Johannes auf. Die Figuren in den Flügeln haben etwas steif feierlich Würdevolles.

Was die technische Behandlung angeht, so sind die Körperverhältnisse unrichtig, die ziemlich ruhigen, massvollen Bewegungen aber im Ganzen recht korrekt und nicht verschroben dargestellt. Das Verhältnis des Kopfes zum Körper ist 1 : 5—6. (10 : 52 resp. 10 : 57 cm.) Die Köpfe sind merkwürdig länglich mit übertrieben hohen Stirnen und langen, dünnen, geraden Nasen.

Hände und Füsse sind roh gearbeitet, aber die Haltung und Stellung der einzelnen Glieder ist durchaus korrekt, sogar in schwierigen Handstellungen, wie z. B. bei dem Schreiber, der Tintenfass und Feder sehr gut hält, oder bei den gestikulierenden Würdenträgern, bei dem Könige, der den Kelch unter dem Fusse anfasst etc. Die Arbeit ist darin einer gut angelegten, aber nicht durchgeführten Skizze vergleichbar. Sie könnte das Werk eines zwar begabten aber noch nicht durchgebildeten Künstlers sein oder eines ungeschickten Meisters, der eine gute Vorlage besessen hat. Die Füsse und Hände wie der ganze Körper des Heilands sind erheblich besser behandelt; wie wir denn fast regelmässig die Beobachtung gemacht haben, dass der Krucifixus auch in sonst ganz rohen Arbeiten viel besser durchgearbeitet ist als das Übrige. Es mag das entweder damit zusammenhängen, dass man auf den Krucifixus als Hauptstück besondere Sorgfalt verwandte, oder aber, dass man in Folge der häufigen Darstellung gerade dieses Stückes und der besonders zahlreichen Vorbilder eine bessere Übung erlangt hatte[1]).

Die Behandlung des Gewandes fängt schon an unruhig zu werden, eigentlich knitterig jedoch nur bei den auf die Erde stossenden Gewandteilen. Häufig laufen die Falten noch ohne wesentliche Unterbrechung in parallelen Bündeln schlicht zur Erde. Bausche und Umschläge kommen noch nicht vor ausser bei den fliegenden Engeln, wo diese Bildung berechtigt ist.

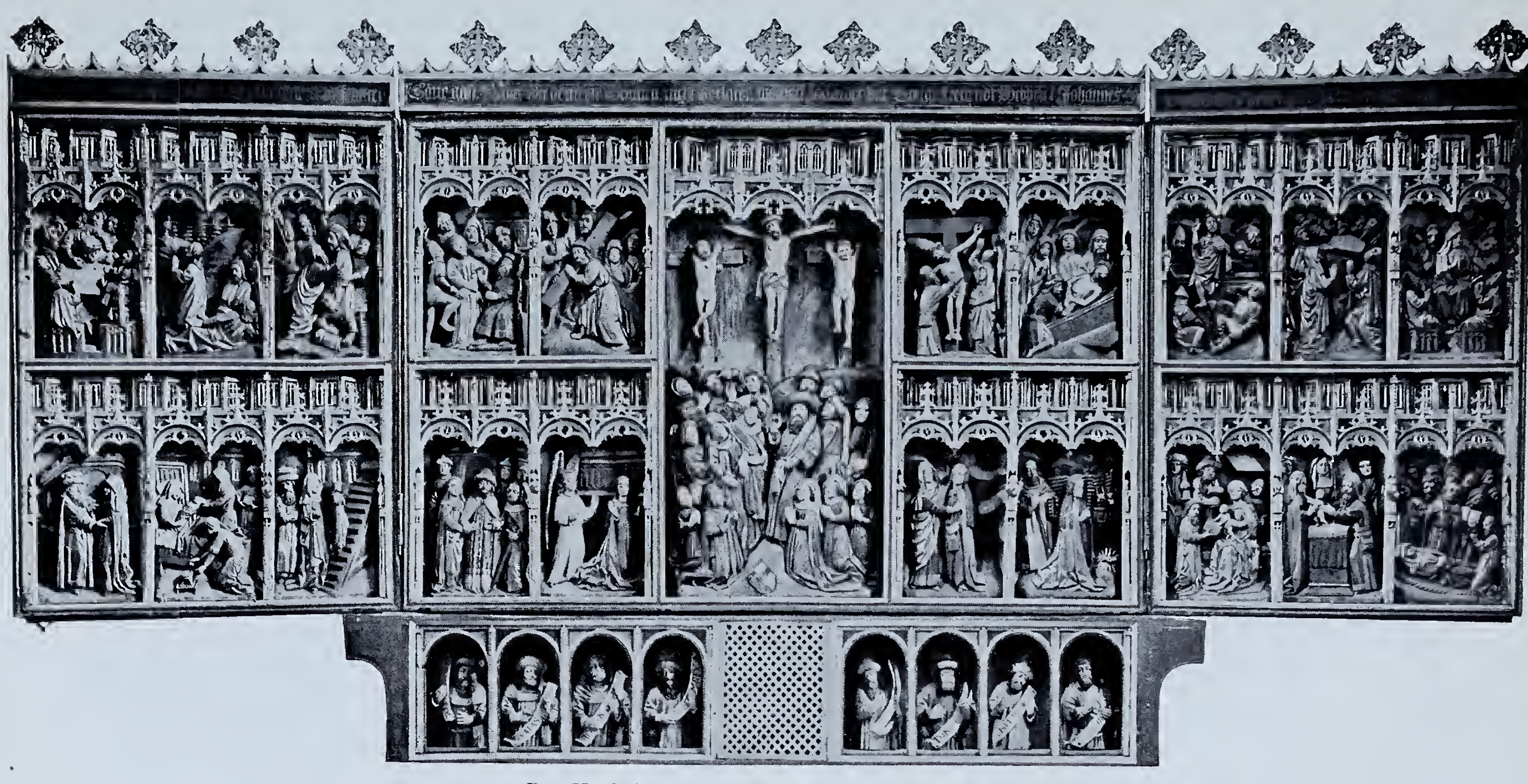
Die Schuhe sind mässig spitz zulaufend, der Gürtel sitzt um die Taille, nicht um die Hüfte. Die Würdenträger haben hohe Filzhüte mit Agraffen und lang herunterhängenden, teilweise mit Pelz besetzten, hier und da seitlich aufgeschlitzten, aber nicht vorn geöffneten Tappert. Bei den Kriegsknechten findet sich schon der lose um die Waden zusammenrutschende Stiefelschaft. Das Gewand der Frauen ist nicht ausgeschnitten. Als Kopfbedeckung kommt schon der turbanartige Kopfbund vor[2]).

Die Tiere in 2 sind mangelhaft. Die Flügelreliefs sind flach, die Mitte zeigt Vogelfiguren.

Nach dem Kostüm muss die Arbeit in der Zeit zwischen 1450 und 1480 entstanden sein. Da die einzelnen Kennzeichen nach der von Goldschmidt für die Lübecker Plastik gegebenen Charakteristik teils auf die von ihm dort konstatierte erste Periode bis 1450, teils in die zweite (von 1450 bis 1500) passen, so scheint das Werk näher an die Übergangszeit, also an

[1]) Regelmässig sind die Köpfe der Frauen kleiner und daher die Körperverhältnisse bei diesen besser.

[2]) Vgl. Hottenroth Handbuch der deutschen Tracht und Alvin Schultz, deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert. S. 352 u. ff.



Der Hochaltar zu St. Nicolai in Kiel von 1460.

1450 herangerückt werden zu müssen. An der auf dem Pergamentzettel angegebenen Jahreszahl 1451 braucht also nicht gezweifelt zu werden.

Die ganze Arbeit lässt mehr auf einen Handwerker schliessen, der nach einem guten Vorbilde gearbeitet hat, als auf einen begabten, aber erst in den Anfängen stehenden Künstler. Ein solcher Handwerker kann in Lübeck gearbeitet haben. Da wir aber dort um diese Zeit so mässige Arbeiten nicht finden, so liegt die Vermutung näher, dass es sich um eine einheimische Arbeit handelt.

Der Hochaltar in der St. Nicolaikirche in Kiel (vgl. die Abbildung).

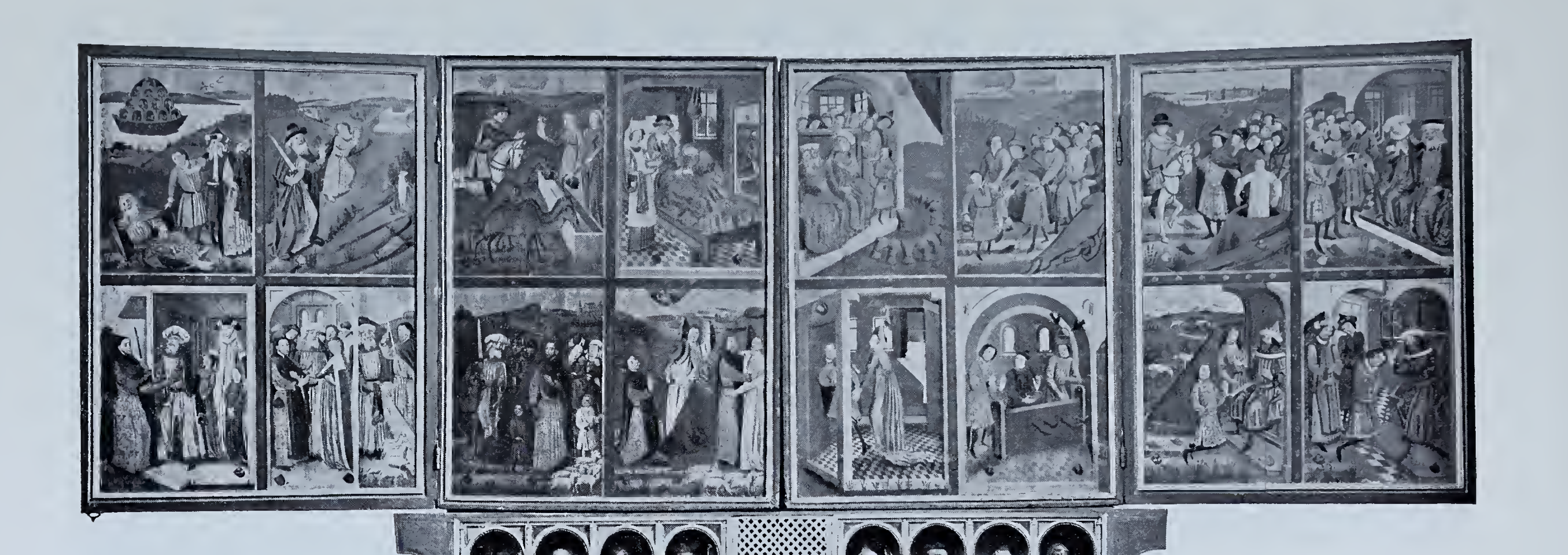
Haupt I 552. — Volbehr, Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte. H I. S. 105. — 2 Ber. vat. Alterthümer. — Nitzsch, Taufbecken v. St. Nicolai S. 44. — Becker, Gedenkblatt S. 55. — Schwarze, Nachrichten der Stadt Kiel S. 71.

1. Der Altar hat manche Veränderungen erfahren, ist aber trotzdem recht gut erhalten. Schon im Jahre 1606 ward er renoviert, 1819 überstrichen, 1884 neu bemalt und gefirnisst. Das Schnitzwerk ist verschiedentlich aber nicht in grossem Umfange ergänzt. Die alte Grundierung ist unverletzt, die ursprüngliche Bemalung noch vielfach unter der jetzigen erkennbar.

2. Der Altar ist ein Pentaptych. Der Mittelschrein (3 m 40 cm breit, 2 m 30 cm hoch) und die Innenseite der Innenflügel sind mit plastischem Schmuck, die Aussenseiten, sowie die Aussenflügel mit Gemälden versehen. Die alte zugehörige Staffel (3 m 40 cm breit, 68 cm hoch) ist erhalten. — Der Schrein ist oben geradlinig und mit einer Galerie kleiner Kreuzblumen versehen. Das die Felder überspannende Masswerk besteht aus Bögen und Baldachinen. Je zwei (im Mittelfeld drei) Rundbogen sind aneinandergereiht, liegen vor dreiseitigen, einstöckigen Baldachinen mit sehr feinem Gitterwerk und stützen sich auf 2 mit Fialen versehene Pfeiler, an denen unter kleinen Baldachinen Figürchen stehen. Die Kreuzblumen sind klein und liegen auf ungegliederten Flächen. Überall (auch in den Fensterbildungen der Felder) herrscht der Rundbogen. Nur durch den Kreuzblumenaufsatz erhalten die Bögen oben die Linie des Kielbogens [1]).

3. Der dargestellte Gegenstand bei geöffneten inneren Flügeln wird aus der Skizze (S. 54) ersichtlich. Die Kreuzigung enthält unter den Kreuzen 12 Personen und 6 Mitglieder der Stifterfamilie, drei weibliche rechts, drei männliche links von dem aufgemalten Wappen der Familie von Ahlefeld. Maria steht und neigt nur das Haupt zur Seite. Sie wird von Johannes unter den Armen gehalten; auf der anderen Seite berührt eine Frau mit teil-

[1]) Vergl. die auch für Schleswig-Holstein zutreffenden Bemerkungen über den gothischen Formenschatz im Norden bei Goldschmidt a. a. O. S. 9.



Die gemalten Flügel des Hochaltars zu St. Nicolai in Kiel mit der Geschichte Jacobs und Josephs.



Der linke Flügel des Kieler Hochaltars.

nehmender Geberde Marias linke Hand. Dahinter stehen drei Reisige, von denen der eine mit der Lanze beschäftigt ist, während ein zweiter, der Kriegsknecht Longinus, mit der Linken auf sein Augenlid deutet, wo ihn ein Tropfen vom Blute des Herrn getroffen hat. Vor dem Stamme steht der Hauptmann, der mit aufgehobener Rechten das Bekenntnis ablegt. Dahinter Reisige und Würdenträger.

Die drei Gekreuzigten sind ähnlich wie in Schwesing behandelt, nur dass Christi Lendentuch auf seiner rechten Seite schlicht herunterhängt. Die Dornenkrone ist hier wie oben beschrieben gebildet, in Feld 17 aber wie ein gedrehtes Tau.

Abendmahl 11	am Ölberg 12	Judaskuss 13	vor Pilatus 14	Kreuztragung 15	16 Kreuzigung	Kreuzabnahme 17	Grablegung 18	Auferstehung 19	Himmelfahrt 20	Ausgiessung des heil. Geistes 21
Joachim u. Anna 1	Mariä Geburt 2	Mariä Tempelgang 3	Mariä Verlobung 4	Verkündigung 5		Heimsuchung 6	Christi Geburt 7	Anbetung der Könige 8	Darstellung im Tempel 9	Mariä Tod 10

Jeremias	Jesaias	Jonas	David	Reliquie	Micheas	Daniel	Osee	Ezechiel

Über dem ganzen Werk liegt eine ruhige epische Breite. Es kommt dem Künstler darauf an schlicht und deutlich zu erzählen. Daher haben die einzelnen Personen, so oft sie auch wiederkehren, stets die gleiche Gewandung, den gleichen Gesichtsausdruck, ja auch oft die gleiche Haltung, sodass sie leicht erkennbar sind. Man kann nicht sagen, dass der Gesichtsausdruck noch jenes gleichmässig, anmutig-Typische zeigt, vielmehr ist er meist der Handlung angemessen; manchmal sogar recht charakteristisch. Die Freude der Maria und Elisabeth bei der Begegnung in Feld 6 kommt recht gut zum Ausdruck. Manche Köpfe tragen einen ausgesprochen jüdischen Typus (z. B. der als Osee bezeichnete Prophet in der Staffel). Die Stifterfamilie zeigt die Charakteristik des Porträts.

An individuellen Zügen, die da zeigen, dass der Meister sich in die Handlung hineinversetzt, ist nicht viel vorhanden. Was hierher zu rechnen wäre, geht meist auf ältere Vorbilder zurück, wie die Hilfeleistung der Frauen in Mariä Geburt (Hochaltar in St. Marien zu Lübeck), das nach dem Schmuckkästchen greifende Kind in der Anbetung; der Krieger Longinus in der Kreuzigungsscene, der auf sein geöffnetes Auge hinweist. Originell ist vielleicht der Knecht, der den Herrn mit dem Knie zu Pilatus hindrängt. Das sich ängstlich an die Mutter drängende Kind in der Beschneidung findet sich auch im Hochaltar von St. Marien in Lübeck. Andrerseits fehlt es auch nicht an Scenen, wo man jedes Sichhineinleben vermisst, wie z. B. die äusserst ungünstig und conventionell dargestellte Gefangennahme Christi und die Grablegung. Die meisten Figuren sind nicht an der Handlung beteiligt, sondern blicken repräsentativ aus dem Bilde heraus. Gern füllt der Künstler den Hintergrund mit steif aneinander gereihten Statistenfiguren. Der Hintergrund zeigt öfters ungeschickte architektonische und landschaftliche Andeutungen, letztere stets mit Goldhimmel.

Die Körperverhältnisse sind ungünstig, die Köpfe stets zu gross (9 : 54, 9 : 51 also wie 1 : 5—6). Die Bewegungen sind nicht selten verschroben, das konventionelle Herauskehren der Hüfte ist jedoch nicht bemerkbar. Hände und Füsse sind roh und ungeschickt. Die Gesichter haben durch die dicken Nasen und die heruntergezogenen Mundwinkel etwas Mürrisches. Den Bart und das Haar behandelt der Künstler in dreifacher Weise: entweder in symmetrisch korrespondierenden Wellenlinien, oder in aneinander gereihten Spiralen, oder in gradlinig auseinanderstrebenden Strähnen. Die Thiere sind schlecht. Das Relief erhebt sich oft zu Vollfiguren.

Die Gewandbehandlung ist die gleiche wie in Schwesing. Die Falten laufen weich und ruhig in parallelen Bündeln zur Erde und werden nur da, wo das Gewand auf den Boden aufstösst, unruhig und ein wenig knitterig.

Das Kostüm giebt keinen Anhalt um zu bestimmen, ob wir es mit einem Werk von 1444 oder von 1460 zu thun haben. Es trägt eben den Charakter der Mitte des Jahrhunderts. Einzelnes, wie der tiefe Gürtelsitz bei dem Stifter, der am Bauch ausgebuchtete Panzer, die noch nicht vorhandene Schamkapsel könnten auf die erste Hälfte des Jahrhunderts schliessen lassen, das Meiste aber, wie die Frauentracht, deutet schon auf die zweite Hälfte.

Die für uns wichtige Frage, ob wir es mit dem Werke zu thun haben, auf das sich die Lübecker Quittung von 1444 bezieht, oder ob die Jahreszahl 1460 zutreffend ist, kann also durch das Kostüm nicht entschieden werden; auch nicht durch das Verhältnis der Breite des Schreins zur Mensa. Denn

weder die Mensa in St. Nicolai, noch die weiter in Betracht kommende in der Heiligengeistkirche sind ursprünglich.

Dennoch können wir nicht daran zweifeln, dass dieser Hochaltar nichts zu thun hat mit der Arbeit Hinrik Junges von 1444.

Nach der Quittung Hinrik Junges im Staatsarchiv zu Schleswig würde man Kieler Bürger als Besteller vermuten. Die Stifterfamilie ist aber ganz unzweideutig als eine ritterliche charakterisiert. An der Ächtheit des Ahlefeldschen Wappens, wenn es auch nur aufgemalt ist, möchten wir nicht zweifeln. Wie sollten die Ahlefelds,[1]) wenn das Wappen erst 1606 aufgemalt wäre, dazu gekommen sein, sich ein nicht auf ihre Familie bezügliches Werk mit Stifterporträts anzueignen? — Das Lilienwappen auf den Flügeln stört durchaus nicht in dieser Annahme, denn es bezieht sich auf den französischen König.

Weiter scheint der in der Quittung angegebene Preis von 40 Mk. für ein so grosses Werk, wie der vorliegende Altar ist, in der damaligen Zeit nicht angemessen.

Endlich weist die Thatsache, dass in den Flügeln Franziskaner gemalt sind, während in St. Nicolai die Augustiner herrschten, darauf hin, dass der Altar aus einer Franziskanerkirche später nach St. Nicolai hinübergeschafft ist. Da nun aus der den Franziskanern gehörigen benachbarten Heiligengeistkirche im Jahre 1451 ein Teil der Ausstattung nach St. Nicolai hinübergeschafft worden ist, so schliesse ich mich der Vermutung Haupts an, dass der jetzige Hochaltar von St. Nicolai ursprünglich in der Heiligengeistkirche gestanden hat.

Wir rechnen also damit, dass die Jahreszahl 1460, die zwar später (Anfang des 17. Jahrhunderts) aufgemalt ist, das Vollendungsjahr des Altars richtig erneuert hat, und dass das von Hinrik Junge geschaffene Werk verloren und bis dahin noch nicht wieder auffindbar ist.[2])

Wenn unser Altar auch nicht lübeckischen Ursprungs zu sein braucht, so weist er doch auf dortige Vorbilder. Die Behandlung vieler Felder erinnert an den Hochaltar in St. Marien zu Lübeck. Der Möschentopf, in dem

---

[1]) Dass Ahlefelds zu jener Zeit in Kiel nachweisbar sind, geht aus Ranzau, a. a. O. hervor.

[2]) Das Mittelfeld des Kieler Altars erinnert an den Hochaltar in der St. Johanniskirche in Lüneburg, den Münzenberger (T. 48, S. 154) vor 1475 setzt; und an den Altar in St. Nicolai in Rostock (Schlie I 135) und den Hochaltar der Heiligengeistkirche daselbst aus der 2. Hälfte des XV. Saec. (Schlie I 184). Die Behandlung des Figürlichen steht derjenigen des Altars im städt. Museum zu Braunschweig nicht fern, der die Unterschrift trägt: Completum est opus illud in Brunswik per me Conradum Borgentrick 1483 in Vigilia Laurencii (er stammt aus Hemmverde in Westphalen vgl. Lübke Plastik I S. 714 und Münzenberger S. 180 T 57).

die Wärterin den Brei für die Wöchnerinnen wärmt, weist sicher auf niedersächsiche Herkunft. Freilich ist die Behandlung des Ornamentes mit den aneinander gereihten baldachinartigen Polygonen und den vor ungegliederter Fläche liegenden Kreuzblumen nicht die derzeit in Lübeck übliche.

Ein Vergleich mit St. Marien in Lübeck, dessen Altar in das erste Drittel des Jahrhunderts gehört, und der bessere Hände und eine originellere Auffassung aufweist, lässt den Meister des Kieler Altars nicht auf der Höhe der Zeit stehend erscheinen. Auch dies Werk kann im Lande, nach Lübecker Vorbildern, gearbeitet sein.

Der Altar zu Ostenfeld (Kr. Husum) (vgl. die Abbildung).

1. Auch dieser Altar ist wie der Schwesinger schlecht behandelt worden. Er hat eine Predella gehabt. Die Flügel passen heute in der Grösse nicht mehr zum Mittelschrein. Da die Scharniere echt sind, so mag wohl nur der ornamentale Teil des Mittelfeldes tiefer gerückt sein. — Das ganze Werk ist in sehr störender Weise überstrichen. Die Augen haben etwas Glotzendes bekommen, so dass man sich die ursprüngliche Wirkung kaum vergegenwärtigen kann. Der Hintergrund ist überall neu, die Grundierung in der Mitte abgekratzt. Von der Ornamentik fehlt vieles, namentlich in den Flügeln.

2. Der Schrein ist oben geradlinig geschlossen und mit einer Galerie von grösseren und *reicher gestalteten* Kreuzblumen versehen, als wir sie bei den oben besprochenen Werken beobachteten. Die Flügelfelder werden von je 3, das Mittelfeld von 5 aneinander gereihten Kielbögen überspannt. An ihrem unteren Rande findet sich im Mittelschreine noch ein zierliches, aus Fischblasen bestehendes Masswerk, das offenbar auch die Seitenfelder schmückte. Diese Kielbögen waren wohl ursprünglich reicher profiliert und mit dem üblichen Kreuzblumenansatz geschmückt. Das noch vorhandene zierliche Gitterwerk besteht aus eng aneinander gereihten Spitzbögen. Architektonische Stützen scheinen nicht vorhanden gewesen zu sein.

<table>
<tr><td>1
Verkündigung
(2 Fig.)</td><td rowspan="2">3
Kreuzigung mit 5 Engeln
Darunter 21 Figuren</td><td>4
Beschneidung
(4 Fig.)</td></tr>
<tr><td>2
Geburt Christi
(2 Fig.)</td><td>5
Anbetung der Könige
(6 Fig.)</td></tr>
</table>



Der Altar zu Ostenfeld von 1480.

3. Die Handlung ist gegen die der vorhergehenden Altäre entschieden erweitert, namentlich was das Mittelfeld angeht, in dem sich 21 Personen um die Kreuzesstämme drängen. Diese zerfallen (auch äusserlich: 3 Holzplatten) in drei Gruppen. Links bricht Maria, mit den Knieen die Erde berührend, ziemlich steif zusammen, von Johannes und einer Frau gestützt. Dahinter ein Weib mit gefalteten Händen und 2 Reisige. In der Mitte sitzt der Schreiber, lebhaft aufblickend zu zwei Würdenträgern, von denen der eine in lebhafter Unterhaltung ihm seine Hände auf die Schulter legt. Dahinter 5 Reisige, einer mit den Händen gestikulierend, einer mit der Bütte, in der er den Essigschwamm getränkt hat. Rechter Hand sehen wir den Bekenntnis ablegenden Hauptmann mit hinaufweisender Geberde, daneben Reisige in voller Rüstung. Davor 4 Volkstypen je 2 und 2 in Unterhaltung.

Auch an den Gekreuzigten ist Einiges anders behandelt wie an den Altären zu Schwesing und zu Kiel. Die Beine der nicht mehr ganz frontal gekreuzigten Schächer sind angehackt, die Rippen treten auffallend stark hervor; Christus trägt eine realistisch gebildete wirkliche Dornenkrone. Wie der Hintergrund behandelt war, ist nicht mehr zu erkennen. Doch scheint er in Goldbrockat bestanden zu haben.

Die Auffassung ist erheblich lebendiger geworden. Namentlich im Schrein sind die Figuren oft paarweise untereinander in Beziehung gesetzt. Der Ausdruck der Gesichter scheint charakteristisch zu sein, so weit man bei der gräulichen Übermalung urteilen kann. Es fehlt nicht an Zügen, die verraten, dass der Meister sich lebhafter in die Situation hineinversetzt hat, wenn sie auch nicht originell sind. Joseph greift (in 5) ausschauend an die Mütze. Vortrefflich ist der bei der Beschneidung (4) assistierende Mann mit den abwartend übereinander geschlagenen Händen. Die Unterhaltung der einzelnen Paare im Mittelfeld ist gut charakterisiert. Aber meist ist noch die einzelne Figur für sich behandelt. Man schaut noch überwiegend von der Handlung hinweg aus dem Bilde heraus. Am auffälligsten ist das in Feld 4 und 5, in der Marien- und in der Schreibergruppe, ganz abgesehen von den Feldern des linken Flügels, die rein repräsentativen Charakter haben.

Die Körperverhältnisse sind nicht so ungünstig wie in Schwesing. Wir massen 9 : 54 und 10 : 66, also immerhin noch etwas zu grosse Köpfe, wennschon sich namentlich in dem rechten Flügel recht korrekt proportionierte Figuren finden. Die Flügel zeigen grössere Gestalten als der Schrein. Die Hände sind gut angelegt wie in Schwesing, aber ebenfalls schlecht modelliert, die Fingerspitzen vorne geradlinig abgeschnitten. Der Fuss des Johannes ist nicht schlecht. Die Thierköpfe in Feld 2 sind viel besser als in Schwesing. Auch die Flügelreliefs haben Vollfiguren.

Die Gewandung ist viel unruhiger als in Schwesing und Kiel. Die Mehrzahl der Figuren ist in faltige Mäntel gehüllt, die vielfach umgeschlagen, nicht blos, wo sie sich auf der Erde ausbreiten, sondern auch darüber Knicke und spitzwinklige Brechungen zeigen. Daneben freilich finden sich noch schlicht in weichen Parallelfalten herunterlaufende Gewänder.

Was die Tracht angeht, so sind die Schuhe noch mässig spitz zulaufend, der Gürtel sitzt um die Taille. Der Tappert ist vorn aufgeschnitten, die Schecke kurz, der Beinling enganschliessend. Einmal findet sich noch der herabhängende, unten zugebundene Ärmel, aber auch schon Schlitze in den Ärmeln. — Die Rüstung des Reisigen unter dem rechten Schächer gleicht mit Schale und Barthaube der Hans von Ingelsheims v. J. 1480.[1]) — Das Haar hängt meist lang über die Schultern herab oder steht in lockigen Wellen weit vom Kopfe ab. Alles das deutet auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts und zwar auf den Beginn des letzten Viertels hin. An der überlieferten Jahreszahl 1480 braucht also nicht gezweifelt zu werden.

Im Ganzen erweist sich auch dieser Altar als eine für diese Zeit geringe mehr handwerksmässige Arbeit, die eher im Lande als etwa z. B. in Lübeck entstanden sein dürfte.

Wenn Haupt (I 487) von dem Altar sagt: »mit einem Zackenkamm wie in Hattstedt, stellt auch die gleichen Gegenstände dar. Er ist dem in St. Peter ganz nah verwandt, doch besser«, so könnte man geneigt sein, diese drei Altäre als Erzeugnisse einer Werkstatt anzusehen. Der Altar von Hattstedt zeigt allerdings manche Ähnlichkeit mit dem von Ostenfeld. Der von St. Peter (Eiderstedt) hat aber abgesehen von dem (sehr oft vorkommenden) gleichen Gegenstande in der Behandlung kaum eine Ähnlichkeit mit unserem Altar. Die Formen sind dort sehr viel anmutiger, weicher und bewegter als in Ostenfeld und weisen auf eine ganz andere Hand. Beide Altäre (St. Peter und Hattstedt) dürften etwas später, vielleicht in die Zeit von 1480—1500, zu setzen sein. In ihnen ist die Handlung erheblich erweitert; die Zuschauer in der Kreuzigung sind schon beritten, die Kreuzblumengalerie ist reicher und höher, das Gewand unruhiger.

Dagegen zeigt der Altar zu Frörup (Beckett T. XXI S. 191) einen ganz ähnlichen Charakter. Beckett erklärt ihn für norddeutsche Arbeit und setzt ihn in das Ende des 15. Jahrhunderts.

Aus der letzten Zeit seit 1500 sind uns verhältnismässig so zahlreiche datierte oder mit Sicherheit datierbare Altäre erhalten, dass es für den Zweck dieser Arbeit nicht notwendig erscheint, sämtliche Werke so eingehend wie die bisher besprochenen zu charakterisieren. Den nicht bedeutenden Altar zu Eken kennen wir aus eigener Anschauung nicht. Der Altar von Hütten ist leider noch nicht zugänglich, da er im Kopenhagener Museum nicht ausgestellt wird.

---

[1]) Hottenroth S. 434.



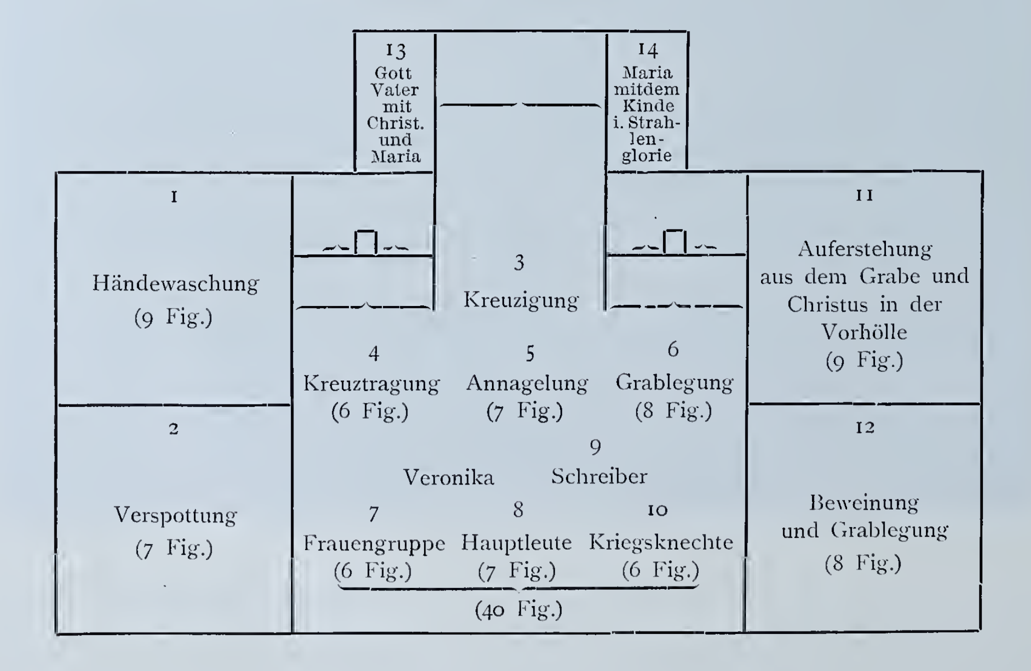
Der Altar zu Hattstedt.

Der Altar zu Kotzenbüll, Eiderstedt (vgl. die Abbildung).

Kleffel: Betrachtungen über etliche krasse Überbleibsel aus der Zeit des Papsttums 1762 in N. Falcks Sammlungen zur näheren Kunde des Vaterlandes etc. Bd. 3. 1825. S. 9 ff. — Haupt I 212.

1. Der Altar wurde 1752 „in Öl und Farben ganz übermalt." In diesem Jahre sind auch sonst Veränderungen vorgenommen, die Flügel wurden festgemacht und barockes Rankenwerk hinzugefügt. Im Jahre 1859 wurde alles Figürliche weiss überstrichen. Auch befinden sich Renaissanceteile (Akanthuskapitelle etc.) eingesetzt, wie Haupt vermutet, aus der Kanzel. Einzelne Stücke namentlich aus dem Hintergrunde des Schreins, z. B. ein an einem Baum aufgehängter Judas, sind losgebrochen und werden getrennt aufbewahrt. So ist das Masswerk abgesehen von der Bekrönung, wie auch der Hintergrund der Felder gut erhalten.

2. Der Schrein ist reicher gegliedert als die bisher betrachteten. Der Mittelschrein (quadratisch 2,20 m) hat in der Mitte eine Überhöhung, die durch besondere Flügelchen geschlossen wird. Die Flügelfelder werden durch je zwei aneinandergereihte Kielbögen überspannt. Im Schrein befinden sich der Überhöhung entsprechend verteilt drei baldachinartige Kielbögen mit gewundenen Säulen und Fialen; über ihnen je 2 eine kleine Nische flankierende Kielbögen. In der Nische standen wohl Figürchen. Die kleinen Kreuzblumen verdecken das zierliche, spitzbogige Gitterwerk.





Der Altar zu Kotzenbüll von 1506.

3. Der Gegenstand ist sehr stark erweitert, nicht blos in dem Schrein, sondern auch in den Flügeln. In dem Mittelschrein befinden sich Scenen, die vor und nach der Haupthandlung zu denken sind, gleichzeitig mit der Kreuzigung dargestellt. Auch in die Felder des rechten Flügels (11 u. 12) sind je zwei Handlungen hineingedrängt. Im Mittelfeld sieht man neben den bisher üblichen Gruppen: Frauengruppe, Reisige, Hauptmann und Schreiber auch Veronika und die würfelnden Kriegsknechte; ausserdem die Kreuztragung, die Annagelung und die Grablegung. 11 Figuren sind beritten. Da der Hintergrund mehrfach Spuren von Zerstörung aufweist, so mag die Handlung noch reicher gewesen sein (vgl. den aufgehängten Judas). Die Kreuztragung zeigt Veronika und Simon von Kyrene. Christus fasst das steif plastisch gebildete Schweisstuch mit an. In der Grablegung erkennt man im Hintergrunde neben den Frauen Petrus und Johannes. Um Maria, die ganz zur Erde gesunken ist, sind Johannes und eine Frau beschäftigt. Von den drei übrigen Frauen ist eine als Maria Magdalena erkennbar, eine blickt mit gefalteten Händen zum Kreuz empor. In der nächsten Gruppe der berittenen Würdenträger befindet sich der bekennende Hauptmann. Der Schreiber sitzt ohne Zusammenhang mit den übrigen dahinter. Unter den streitenden Kriegsknechten wird der eine am Halse gewürgt. — Unter den Gekreuzigten fällt die rohe Behandlung der in sehr lebhafter Bewegung begriffenen Schächer auf. Die Beine sind angehackt. Christus trägt noch die tauförmige, nicht realistische Dornenkrone. Das Lendentuch hängt herab. Der Hintergrund besteht hier wie in den Feldern 11 und 12 aus Landschaft mit Terrainlinien, in dem linken Flügel aus einer flachbogigen, säulengestützten Architektur.

In der Händewaschung sieht man einen Mann die Schleppe des Herrn tragen. In der Geisselung steigt ein Reisiger auf die Bank, um besser an Christus heranzukommen. In der Auferstehung fällt der nach links zurücktaumelnde Kriegsknecht auf, in der Beweinung die bewegte Gestalt des in lebhafte Klage ausbrechenden Johannes.

Wie man sieht, bietet dieser Altar eine grosse Menge individueller Züge. Der Ausdruck der Köpfe ist meist sehr gut, der Schmerz des Johannes, die Teilnahme der Frauen ganz vorzüglich gegeben. Aber verschiedentlich sehen die Figuren noch aus dem Bilde hinaus, statt an der Handlung beteiligt zu sein, so die Veronika, die annagelnden Kriegsknechte, Johannes etc. Fast in allen Feldern finden sich unbeteiligte Statistenfiguren. In den Flügeln ist die Handlung lebhafter als im Mittelschrein.

Was die Behandlung des Körpers angeht, so sind die Figuren der Flügel grösser als die der Mitte, aber alle klein. Die Köpfe sind noch

manchmal zu gross (Verhältnis 9 : 48 cm = 1 : 6) aber auch oft, namentlich in den Flügeln korrekt (1 : $7^1/_2$). Die Bewegungen sind meist geschickt, nicht übertrieben und nicht verschroben. Die Hände sind nicht gut, die Zehen der Füsse oft zinkenmässig behandelt. Die Pferde sind unglaublich schlecht proportioniert, aber in recht natürlichen Stellungen gegeben. Die Gewandung ist weniger knitterig als schon bauschig wallend mit Umschlägen wie bei Maria und Johannes (in 12). Das Kostüm zeigt schon stumpfe Schuhe (sog. Ochsenmäuler), daneben freilich auch noch spitze. Das Gewand der Frauen ist vielfach ausgeschnitten, die Kopfbedeckung besteht meist in wulstigen Turbanen mit Sendelbinde oder Schleier. Die Männer haben noch die Schamkapsel bei kurzer Schecke. Das Kostüm ist also durchaus das an der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. Die Jahreszahl dürfte demnach mit 1506 richtig gelesen sein. Fast überall sind Vollfiguren.

Auch dies Werk ist, wie Hand- und Fussbehandlung zeigen, nicht die Arbeit eines hervorragenden Künstlers. Es gehört aber zu den besseren im Lande. Auch hier ist es nicht ausgeschlossen, dass wir es mit einem im Lande gefertigten Altar zu thun haben, wenn schon die Gewandbehandlung und das Mittelfeld auf niederrheinische Einflüsse hindeuten.

Nach Haupt wäre der Altar gleicher Hand und Arbeit wie die Altäre zu Osterhever bei Garding und Aventoft (Tondern) und da der Osterhever wieder „von der Arbeit" des Witzworther Altars, und dieser wieder nahe verwandt mit dem Relief in Heide sein soll, auch mit diesen beiden aus gleicher Werkstatt hervorgegangen. Leider kennen wir von diesen 4 Werken nur das Heider Relief aus eigener Anschauung, die übrigen



Aus dem Altar zu Witzworth.



Aus dem Altar zu Witzworth.

nur aus den unzulänglichen Abbildungen bei Haupt, den Witzworther aus grösseren photographischen Aufnahmen. Dennoch ist kein Zweifel, dass das Heider Relief auf eine andere Hand hinweist wie der Kotzenbüller Altar. Für die Feststellung einer Werkstatt darf die Gleichheit des Gegenstandes nicht in's Gewicht fallen, sondern nur die Gleichheit in der Technik und Auffassung des Figürlichen und im ornamentalen Schmuck. Darnach könnte der Altar von Osterhever allerdings aus derselben Werkstatt hervorgegangen sein, wenngleich etwas später, wie das Ornament beweist. Die Verspottung und das Mittelfeld weisen manche mit Kotzenbüll gleichartig behandelte Figur auf. Dagegen hat der Altar zu Aventoft, der ebenfalls später gearbeitet sein muss, eine soviel ungünstigere Behandlung der Pferde, dass wir vor der Hand noch an der Abstammung von dem Kotzenbüller Meister zweifeln möchten. Der Witzworther Altar endlich ist sehr viel besser, zeigt eine andere Gewandbehandlung und lässt auf oberdeutsche Einflüsse schliessen. — Jedenfalls stammen alle diese Altäre ungefähr aus der gleichen Zeit; nur sind sie etwas später entstanden. Der Witzworther dürfte der jüngste sein. Haupt setzt den Witzworther Altar um das Jahr 1510, das Heider Relief in die Zeit von 1510—20.

Der Altar in der Heiligengeistkirche zu Kiel.

1. Das Werk ist dadurch wertvoll, dass die alte Bemalung mit starker Vergoldung recht gut erhalten ist. An dem Masswerk dürfte einiges fehlen. Auch die Bilder auf der Aussenseite der Flügel sind nicht ganz schlecht erhalten. Nur sind sie wegen Stellung und Beleuchtung, die bei hellem Tage immer noch Dämmerung genannt werden muss, schwer zugänglich. Der Hintergrund des Mittelfeldes ist neu bemalt. Krönung und Ornament sind grössten Teils ergänzt.

2. Der geradlinige Schrein (1,45 m breit — 2 m hoch) zeigt baldachinartige Überhänge. Die Säulen sind gedreht und haben Figürchen unter

kleinen Baldachinen. Die Flügelfelder sind von je drei aneinandergereihten, sehr steilen Kielbögen mit feinem Gitterwerk überspannt.

<table>
<tr><td>Apostel</td><td rowspan="2">Kreuzigung

(30 Personen)
mit Pferden</td><td>Apostel</td></tr>
<tr><td>Apostel</td><td>Apostel</td></tr>
</table>

3. Die Kreuzigung zeigt Christus mit realistischer Dornenkrone, darunter ein Gedränge von 30 Personen in dem kleinen Felde. Die hinterste Reihe besteht aus nur mit den Köpfen hervorragenden Reisigen, die sehr steif in einer Reihe stehen. Unter dem Kreuze findet sich auch der Reiter, der mit der Linken auf seine Augen deutet, wie in St. Nicolai in Kiel, in Witzworth u. a.

Die ganze Behandlung ist entweder die eines zurückgebliebenen Meisters oder die eines Anfängers. Für das Letztere würde die bei aller Ungeschicklichkeit grosse Lebendigkeit der vorderen Gruppen des Mittelfeldes sprechen. Das Pferd des Reiters rechts bäumt sich kühn über einem Todtenschädel. Die Pferde selbst sind fast Karrikaturen. Ein Reiter mit Pferd hat fast dieselbe Höhe (65 cm) wie die stehenden Figuren. Letztere haben viel zu grosse Köpfe (12 : 60 = 1 : 5). Die Apostel in den Flügeln sind z. T. besser gearbeitet (10 : 60 und 9 : 60 cm). Hinter ihnen sieht man in Kreidegrund gepressten Brokat mit goldgepressten Heiligenscheinen und Inschriften. Das Gewand der Apostel kann ich nicht so „ohne allen Schwung“ finden, wie Haupt schreibt. Es hat bauschig geschwungene Zipfel mit Knittern, also den gleichen Charakter wie die Gewandbehandlung des Mittelfeldes. Der Saum zeigt Aufsätze auf dem Holz. Das Kostüm ist fast dasselbe wie in Kotzenbüll, nur dass hier stumpfe Schuhe noch nicht vorkommen. — Daran, dass die Jahreszahl 1506 richtig ist, dürfte demnach nicht zu zweifeln sein (vgl. Haupt a. a. O.).

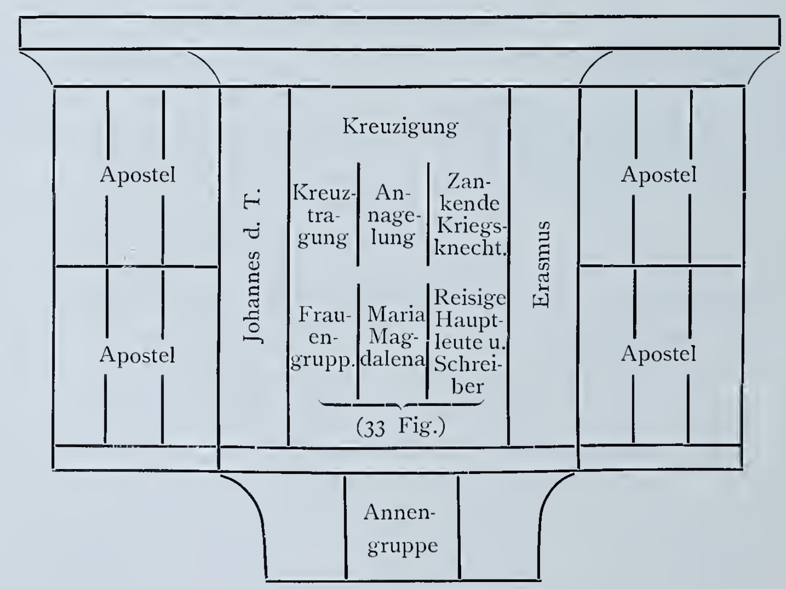
Den Geist des Meisters vom Bordesholmer Altar athmet das Werk allerdings nicht. Dennoch sind ein paar Züge vorhanden, die auch am Brüggemannschen Altar beobachtet werden, wenn sie auch freilich keine Vorzüge bedeuten: eine auffallende Menge von Statisten im Hintergrund und eine sehr starke Neigung zum Übertreiben bei lebhaften Bewegungen. Haupt hebt schon hervor, dass an dem Altar mehrere Hände thätig gewesen sind.

Der Altar zu Loit bei Apenrade von 1520 (vgl. die Abbildung).

1. Der Altar hat neben dem Mittelschrein 2 feste und 4 bewegliche Flügel.

Die Innenseiten der Innenflügel und der Schrein (a, b, c) haben plastischen Schmuck. Alles Übrige ist bemalt. Die Gemälde sind vorzüglich erhalten. Der plastische Schmuck ist grossenteils 1738 übermalt. Aber die alte Grundirung ist erhalten, die alte Farbe liegt noch vielfach zu Tage. Das Masswerk ist wenig beschädigt.

2. Der Schrein (2,22 m breit — 2 m hoch) ist oben geradlinig geschlossen und mit einem grossen, weit ausgekehlten Sims versehen, auf dem eine Galerie von ziemlich grossen Kreuzblumen sitzt. Der Schrein ist dreigeteilt, die Flügel haben je 6 Felder. Die Felder sind von Ranken (Diestel und Weintrauben) überspannt; diese stützen sich auf je zwei umeinander gewundene Äste, die in dem Schreine aus zwei vasenartigen Gebilden emporspriessen. Hier haben wir also schon Spuren des Formenschatzes der Renaissance.





Der Altar zu Loit bei Apenrade von 1520.

3. Ist die Figurenzahl auch geringer als in Kotzenbüll, so ist die Handlung doch noch gedrängter, weil hier noch zwei Fächer des Mittelschreins für Einzelfiguren abgezweigt sind. Der Gegenstand bietet kaum etwas Neues. Nur dass Maria Magdalena den Kreuzesstamm umklammert.

Die Handlung ist noch viel bewegter und lebendiger geworden als in Kotzenbüll. Die zusammenbrechende Maria mit ihren ausgebreiteten Armen und Knieen, ihrer gewundenen Körperhaltung soll den Eindruck völliger Auflösung im Schmerze hervorrufen. Johannes, der sie stützt, sieht zugleich zum Gekreuzigten empor. Die Frauen ringen in lebhaftem Schmerz die Hände, eine über dem Knie. Auch die Schächer sind untereinander charakterisiert. Der Bekehrte zur Rechten Christi hängt wie dieser schlicht am Stamm, während der zur Linken verzweifelte Bewegungen macht, die sich schon den karrikaturhaften Verrenkungen nähern, wie wir sie auf den aus Claus Berg's Werkstatt hervorgegangenen dänischen Altären sehen [1]. Die Gesichter sind fast durchweg charakteristisch. Fast alle Personen sind bei der Sache, der repräsentative Charakter der Auffassung hat aufgehört.

Was die Körperbildung anlangt, so sehen wir hier das umgekehrte Verhältnis wie früher. Die Köpfe sind fast durchweg zu klein, bei den Aposteln in den Flügeln 5 : 58 cm, also fast wie 1 : 12, bei den grösseren Figuren z. B. Erasmus 10 cm : 1 m, also wie 1 : 10. Nur die Hauptfiguren Maria, Johannes und der Körper Christi, der eine richtige Dornenkrone trägt, sind korrekter behandelt. Hände und Füsse sind mangelhaft, ebenso die Pferde. Die Arm- und Beinstellungen werden bei der lebhaften Bewegung schon häufig wieder verschroben. Selbst unter den repräsentativen Apostelfiguren hat z. B. Thomas eine ganz unmögliche Beinstellung. Das Gewand ist bauschig und knitterig, vielfach mit Brokatmuster überzogen, wie auch der Hintergrund hinter der Kreuzigung. Die Flügel haben Goldgrund mit eingepressten Heiligenscheinen und Namen.

Das Kostüm entspricht durchaus der Jahreszahl 1520; überall stumpfe Schuhe, aufgeschlitzte Gewänder.

Wie ein Vergleich mit dem gleich zu behandelnden, fast gleichzeitig fertiggestellten Brüggemannaltar zeigt, steht der Meister des Loiter Werkes soweit die Plastik in Betracht kommt, nicht auf der Höhe. Es laufen in dieser Zeit des Gährens, wo der neue Geist der Renaissance und der des Mittelalters mit einander ringen, zwei Strömungen deutlich neben einander her. Die eine zeigt die Symptome des Verfalles: barocke Ausartung, übertriebene

---

[1]) Beckett (Taf. 38—55) die Altäre zu Odense, Tistrup, Sanderum, Bregninge und Aarhuus (Liebfrauenkirche), die alle aus der gleichen Zeit wie der Loiter Altar stammen.

Bewegtheit, Sucht nach Prunk und Glanz, unnatürliche Behandlung des Gewandes, das mit einer Aufdringlichkeit hervortritt, die zu der untergeordneten Bedeutung dieses Elementes im Bilde in keinem natürlichen Verhältnis steht. Die andere Strömung zeigt die Elemente der neuen Kunst: aufmerksamere Beobachtung der Natur, besseres Studium des Körpers, unbefangene Beobachtung des wirklichen Lebens und infolge dessen ein besseres sich Hineindenken in lebenswahre Situationen. Bei dem Meister des Loiter Altars überwiegen zweifellos die zuerst aufgeführten Züge [1]).

Bestimmte Beziehungen zu der Kunst der Niederlande sind an dem Altare nicht nachzuweisen. Eher kann man oberdeutsche Einflüsse erkennen.

Der Altar zu Bordesholm-Schleswig
von Hans Brüggemann, vollendet 1521 (vgl. die Abbildungen).

Betreffs der Litteratur genügt es auf A. Sach: Hans Brüggemann und seine Werke, Schleswig 1895 und auf Haupt II 296 zu verweisen. Hinzu kommen: Beckett a. a. O. p. 4. 9. 166; Aufsätze von F. Deneken (belletr. litterar. Beilage der Hamburger Nachr. Nr. 46, 47 1895), Posselt (Schleswiger Nachr. 293, 294 1895) und A. Matthaei (Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. IX. H. 9. p. 201—12). Aus dem „Brüggemann-Album" phot. F. Brandt, Flensburg 1866 ist mit Genehmigung des Verlagsbuchhdl. Eckardt ein Teil der folgenden Abbildungen entnommen.

1. Der Altar ist wohl erhalten. Die einzige grössere Reparatur, von der wir wissen, ist vor wenigen Jahren (1884) von Heinrich Sauermann in Flensburg vorgenommen worden, also noch genau kontrolierbar. Sie erstreckt sich nur auf die Ergänzung des Ornaments und einzelner Glieder und ist sachkundig durchgeführt. Als der Altar am 6. Februar 1666 von der Bordesholmer Klosterkirche nach dem Schleswiger Dom überführt wurde, wird uns ausdrücklich bezeugt, dass nichts zerstört worden ist. Während der Bordesholmer Zeit (1521—1666) sind uns irgendwelche Veränderungen ebenfalls nicht bekannt. Was uns von der Plünderung durch die Kaiserlichen während des 30jährigen Krieges erzählt wird, kann sich nur auf wertvolle Altargeräte beziehen, die der Raublust zum Opfer gefallen sind [2]).

---

[1]) Das meint wohl auch Haupt mit dem Satze: „Hier ist am meisten, noch mehr als im Hauptfelde, in erstaunlicher Rücksichtslosigkeit, in den kleinen Köpfen und der maniriert geschwungenen Haltung zu beobachten jene spätestgothische, im Schwabstedter und Geltinger Altar herrschende Richtung bedeutender Zeit, talentierten Könnens, beim Mangel schöpferisch tiefen Gefühls" a. a. O. 43.

[2]) Über die Überführung, welche am 6. Februar 1666 der Schleswiger Bildhauer Klaus Eib leitete, heisst es (Kirkeh. Samml. I 542, Sach a. a. O. S. 92): „unter grosser Sorgfalt und Gefahr des Leibes und des Lebens" ist „der schöne weitberühmte Altar nach allem besten möglichen Fleiss und Behendigkeit unverletzt oder Zerbrechung einiger Dinge daran durch Gottes Gnaden von einander genommen, derselbe auch glücklich und wohl durch behutsam Einpackung und Führung den 28. Februarii in die Thumbkirche eingebracht".

2. Da das Brüggemann'sche Werk schon verschiedentlich ausführlich beschrieben ist, so können wir uns auf das Notwendigste beschränken.

Der Aufbau besteht aus der Staffel, dem Schrein mit 2 auf der Rückseite nicht bemalten Flügeln [1]) und der Bekrönung und ist erheblich reicher als Alles, was wir bisher in Schleswig-Holstein sahen. — Die Staffel, durch Flügel verschliessbar (1,9 m hoch, 3,8 m breit, 62 cm tief) ist in 5 Felder eingeteilt. Je zwei Felder mit plastischen Darstellungen umrahmen einen mit halbrundem Gitterwerk versehenen kleinen Reliquienschrein. In ihm soll nach Noodt (1757) bis zur Überführung nach Schleswig ein holzgeschnitztes Christkind gestanden haben.

Zwischen Staffel und Schrein läuft ein breit profilierter, mit Rankenwerk, das sich um einen Stab windet, überzogener Sims.

Der Schrein (3,9 m breit, 5,7 m hoch) zeigt ein stark überhöhtes Mittelfeld und 4 Seitenfelder. Das Mittelfeld ist zweimal durch nach Innen strebende Bögen verengt und oben mit einer Wellenlinie abgeschlossen. Die Flügel mit ihren 8 oben geradlinig, 2 flach spitzbogig und 2 wellenlinig geschlossenen Feldern entsprechen der Einteilung des Schreins.

Die Bekrönung, die hier seit Cismar freilich in anderer Art zum ersten Male wieder in Schleswig-Holstein auftritt, verleiht dem ganzen Werke eine Höhe von 15,7 m. Sie bedeutet nicht unmittelbar eine konstruktive Fortsetzung des Schreines, hält sich aber doch genau an die Schreineinteilung, wie die Bekrönung der süddeutschen Altäre (z. B. Blaubeuren, St. Wolfgang, Rothenburg a./T. u. a.). Zwischen den Fialen kreuzen sich Wellenlinien. In den so entstandenen spitz- oder kiel-bogigen Lauben stehen Einzelfiguren; zweimal auf blumenartigen Abschlüssen (wie in Blaubeuren, Kalkar u. a.). Auf den zwei Eckpfeilern stehen Engel mit Marterwerkzeugen (wie in Süggerath b. Aachen, Kalkar und Blaubeuren). Die Mitte schliesst mit einem Krucifixus. Die Risen sind vielfach verschnörkelt umgebogen.

In der übrigen Ornamentik herrscht das Rankenwerk vor. Die einzelnen Felder werden zunächst von Rundbogen überspannt, die sich auf Pfeiler stützen. In den Hohlkehlen stehen auf gewundenen mit Ring versehenen Säulchen kleine Figürchen (42) unter Baldachinen. Unter den Rundbogen befindet sich jedesmal noch ein baldachinförmiger Überhang mit von Konsölchen ausgehenden Rippen eines Netzgewölbes (wie in Segeberg, Goschhof, aber auch in Claus Berg'schen Werken: Tistrup und Odense, Tiefenbronn und Prenzlau u. a.).

---

[1]) Zwei äussere Flügel werden nach Haupt S. 300 in einer Kammer des Domes aufbewahrt.

Das Ornament ist ausserordentlich fein gegliedert und bis auf die verschnörkelten Fialen durchaus massvoll.

3. Der Gegenstand der Darstellung wird aus der Abbildung ersichtlich. Es ist der im ganzen Mittelalter allmählich ausgebildete Grundgedanke, dass die Erlösung der Menschheit im alten Bunde verheissen, durch Christi Leiden auf Erden verwirklicht und durch die Auferstehung Christi im Jenseits bestätigt wird. Am vollständigsten finden wir diese ganze mittelalterliche Dogmatik in der Sixtinischen Kapelle ausgedrückt, an der ja um dieselbe Zeit gearbeitet wurde. Dort sehen wir an der Decke die Verheissung in den Vorgängen ante legem dargestellt, darunter im Parallelismus wie die Ereignisse sub lege hinweisen auf die Erlösung sub gratia. Darunter wird die weitere Entwicklung der Kirche auf Erden geschildert, und den Abschluss bildet das jüngste Gericht mit der Einlösung, der Verheissung nach dem Tode. Dieser, die christlichen Nationen des Mittelalters beherrschende Gedankengang liegt den allermeisten Werken der kirchlichen Kunst, auch den Schnitzaltären zu Grunde. Das Individuelle des Künstlers zeigt sich nur darin, wie er sich mit dem gegebenen Gedankengang abfindet, wie er den Inhalt des Gedankens konzentriert oder erweitert und wie er die einzelnen Vorgänge in sich auffasst. Und da dürfen wir behaupten, dass Hans Brüggemann manches Selbständige zeigt.

Soweit unsere Kenntnis reicht, ist eine gleiche oder stark ähnliche Darstellung bis jetzt nicht nachweisbar. Anders ist der Gedankengang in dem Altar zu Blaubeuren (Staffel: Abendmahl; Schrein: Scenen aus dem Leben Christi und die Maria als Hauptfigur; Bekrönung: Engel mit den Marterwerkzeugen neben dem auferstandenen Christus). Fast den gleichen Gedankengang, nur in der Mitte den Krucifixus haben wir in Rotenburg a./T. In dem Siebenschmerzensaltar in Kalkar haben wir unten die Wurzel Jesse, darüber die Leidensgeschichte vom Standpunkte der Maria aufgefasst und in der Bekrönung Maria als Königin des Himmels, auf die Johannes und Augustus hingewiesen werden. — Vielgestaltiger und breiter wird die Leidensgeschichte erzählt in dem Claus Berg'schen Altare in der Knudskirche zu Odense, wo die Vorgänge im Jenseits mit in den Schrein hineingezogen sind, auch wohl in Segeberg. Die Vorgänge des Alten Testaments sind ausführlicher erzählt in den Flügeln des heil. Leichnamsaltarschreines von 1496 (jetzt im Lübecker Museum). Aber nirgends finden wir den Gesammtgedanken so klar und übersichtlich und so vollständig wiedergegeben, wie in diesem schleswigholsteinischen Werke.

In den 4 Feldern der Staffel haben wir: die Darstellung ante legem (Melchisedek segnet den Abraham); sub lege (Auszug der Kinder Israels);



Der Bordesholmer Altar von Hans Brüggemann, vollendet 1521.

sub gratia (Abendmahl des Herrn) und in dem 4. Felde einen Vorgang aus der Geschichte der Kirche: die Agape der Christen mit ihrem Bischof. Allen Feldern gemeinsam ist der Gedanke: Gott schliesst durch seine Vertreter



Kaiser Augustus vom Bordesholmer Altar.

einen Bund mit der Menschheit. Diese Verheissung erhält ihre Einlösung zunächst im Schrein, wo der Opfertod des Herrn und seine Leidensgeschichte erzählt wird. Das letzte Stadium der Erfüllung, das im Jenseits liegt, bringt



Die Sibylle vom Bordesholmer Altar.

die Bekrönung, eine gedrängte Darstellung des jüngsten Gerichtes. Vor dem Altar stehen frei auf gewundenen Säulen, die verheissenden Zeugen der alten Geschichte: Augustus und die Sibylle [1]).

Diese Nüancierung in der Disposition des oben geschilderten Gedankenganges dürfte wohl auf Hans Brüggemanns eigene Rechnung zu setzen sein. Wenigstens sind Beeinflussungen von künstlerischer Seite nicht nachweisbar. Höchstens können solche von geistlicher Seite in Betracht kommen.

Was Meister Brüggemanns Auffassung der einzelnen Vorgänge angeht, so sind wir bei diesem Altar einmal in der Lage die Vorbilder nachzuweisen, nach denen gearbeitet wurde. Hätte Brüggemann auch die alttestamentarischen Einleitungsbilder von Dürers kleiner Passion benutzt, so würden Gedankengang und Disposition dieselbe wie bei Dürer sein und das ganze Werk nur wie ein in's Plastische übertragenes Excerpt aus dem Volksbuche des grossen Nürnbergers erscheinen. Denn vom Abendmahl des Herrn an bis zum jüngsten Gericht in der Bekrönung decken sich die Darstellungen mit Dürer. Da aber Brüggemann durch seine Staffelbilder und die Versetzung des ersten Menschenpaars aus dem Anfange in den Schluss der Darstellung für seinen Gedankengang einen ganz anderen Ausgangspunkt gewählt hat, so braucht von der oben behaupteten Selbständigkeit der Disposition, soweit künstlerische Einflüsse in Betracht kommen, nichts zurückgenommen zu werden.

Die Benutzung der Dürerschen Holzschnitte durch Brüggemann ist eine verschiedene. Es finden sich Scenen, in denen das Dürersche Vorbild fast Figur für Figur und Zug um Zug in's Plastische übertragen ist, wie die Kreuzabnahme, Christus in der Vorhölle (S. 78) und der Weltenrichter. Das Abendmahl des Herrn ist aus 2 Dürerschen Bildern komponiert wie in dem etwa gleichzeitig entstandenen Hochaltar der Knudskirche in Odense von dem Lübecker Claus Berg. Bei andern wieder, wie beim Judaskuss, Christus vor Kaiphas, Geisselung, Dornenkrönung, Ecce homo, Händewaschung, Kreuztragung und Erscheinung vor den Jüngern muss man von einer freien Benutzung reden, derart, dass Brüggemann entweder den Aufbau der Scene oder nur einzelne Züge von Dürer entlehnt hat [2]). Bei anderen wieder, wie bei den drei Staffelbildern, der Kreuzigung, der Beweinung (S. 79), den ersten

---

[1]) Diese Gestalten, die früher nach der Erzählung des Coronäus als Porträtfiguren des Dänenkönigs Christian II. und seiner Gemahlin Isabella aufgefasst wurden, richtig gedeutet zu haben ist das Verdienst Aug. Sachs a. a. O. S. 50 u. ff.

[2]) Den Büttel, der die Ruten in der Geisselungsscene bindet, braucht Brüggemann nicht aus Dürer's grosser Passion entlehnt zu haben. Denn er findet sich schon vorher, z. B. in den Flügelbildern des Altars in der Domkirche zu Aarhuus von Bert Notke aus Lübeck (1479), zu Frörup (15. Jahrh.) und anderen, vgl. Beckett a. a. O. Tafel 21 etc.



Christus in der Vorhölle, vom Bordesholmer Altar.

Menschen und den Engeln in der Bekrönung ist gar keine Benutzung Dürers nachweisbar.

Es handelt sich nirgends um eine sklavische gedankenlose Nachahmung Dürers, sondern auch da, wo Brüggemann sich am engsten an Dürer hält, hat er Änderungen vorgenommen, die nicht blos durch die Übersetzung in's Plastische



Die Beweinung, aus dem Bordesholmer Altar.

bedingt waren, und die beweisen, dass sich Brüggemann selbständig in die Situation hineingedacht hat, z. B. in der Kreuzabnahme (S. 80), die auf einen flüchtigen Blick fast genau dem Holzschnitte entspricht, hat Brüggemann



Die Kreuzabnahme, aus dem Bordesholmer Altar.

einen etwas späteren Moment als Dürer gewählt. Bei Dürer löst sich eben erst der Oberkörper der Leiche vom Kreuze los. Die Füsse sind noch fest. Ein knieender Mann schickt sich eben an mit einer Zange den Nagel aus

den Füssen zu ziehen. Bei Brüggemann ist das schon geschehen. Der ganze Körper lastet auf dem die letzte Sprosse der Leiter erreichenden Knecht, und dieser stärkere Druck kommt in der plastischen Darstellung sehr fein zum Ausdruck. Zu solchen Einzelzügen, die durchaus auf die eigene Rechnung des Meisters gesetzt werden müssen, kommen noch die fast auf jedem Felde vertretenen Statistenfiguren hinzu, mit denen Brüggemann den Hintergrund ausgefüllt hat. — Unter den nicht auf Dürer zurückzuführenden Darstellungen lassen sich bis jetzt nur für die zwei Staffelbilder: Melchisedek segnet den Abraham und den Auszug der Juden Vorbilder nachweisen. Der schon erwähnte heil. Leichnamsaltar im Lübecker Museum von 1496 hat in den Flügeln diese beiden Scenen, die, wie Goldschmidt schon hervorgehoben hat, auf die Holzschnitte der niederdeutschen Lübecker Bibel von 1494, die in der Klosterbibliothek von Bordesholm [1]) war, zurückgehen. Jedoch zeigt schon der erste Blick auf die figurenreicheren Kompositionen, dass Brüggemann diese Vorlagen sehr frei benutzt hat. Dass er sie aber gekannt hat, beweisen ganz zweifellos einzelne gemeinsame Züge, wie das Zugreifen der Pilger nach dem Passahlamm und der Pilger, der auf dem Lübecker Altar im Begriffe ist einen Bissen nach dem Munde zu führen.

Aus alledem, was wir somit auf Brüggemanns eigene Rechnung zu schreiben haben, ergiebt sich immerhin Beobachtungsmaterial genug, um seine persönliche Darstellungsweise zu charakterisieren.

Die Fülle kleiner genrehafter origineller Züge, die Brüggemann nicht seinen Vorbildern verdankt, beweist uns, wie er es verstanden hat sich in die Situation hineinzuleben. Ein Appellieren an den Beschauer findet fast nirgends mehr statt, abgesehen von jenen Statisten des Hintergrundes, die wie der Chor in der griechischen Tragödie gleichsam vermitteln zwischen Beschauer und Handlung. Der Ausdruck einzelner, bei der Handlung beteiligter Figuren ist ungemein charakteristisch und erreicht bei einigen wie bei dem aus dem Stadtthore Jerusalems schreitenden Paare Johannes und Maria eine künstlerische Höhe, die uns berechtigt diese Köpfe den besten



Kopf der Maria aus der Kreuztragung des Bordesholmer Altars.

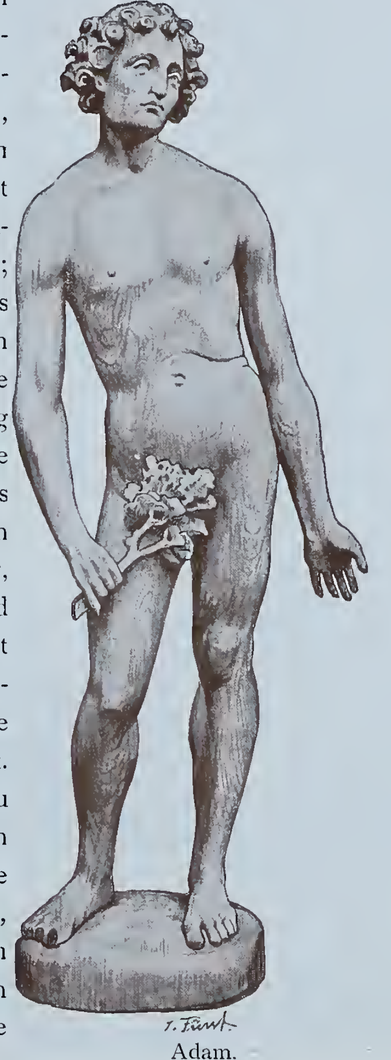
[1]) Damit erledigt sich die Bemerkung A. Sachs (a. a. O. S. 39 Anm.). Von dem aus Bordesholm stammenden Exemplare der Lübecker Bibel fehlen heute gerade die in Betracht kommenden ersten Blätter. Der andere von Sach erwähnte: liber bibliae historiarum et figurarum veteris et novi testamenti Ulmae 1474 enthält ausser ornamentierten Initialen keine Abbildungen.

Leistungen nicht nur der deutschen Plastik, sondern der damaligen Kunst überhaupt beizuzählen. In einem gewissen Widerspruche zu dieser Lebhaftigkeit der Auffassung stehen die Staffagefiguren, die den Hintergrund füllen und die meist völlig unbeteiligt an der Handlung auf den Beschauer hinausblicken. Solche Staffagefiguren sind nichts Ungewöhnliches in der damaligen Altarplastik. Aber in wenigen Werken finden wir diesen Zug so stark betont und nirgends finden wir diese Statisten so wie bei Brüggemann dazu benutzt um ausgeprägte Charaktertypen der Bevölkerung zu geben. Hier handelt es sich um porträtartige Darstellungen, um Köpfe, die wir geradezu als Schleswig-Holsteinisch bezeichnen können. Da kommen (besonders in Abraham und Melchisedek, wie in der Kreuzigung und Geisselung Fischertypen vor, die so real und charakteristisch dem Leben abgelauscht sind, dass wir sie noch heute im Lande, namentlich an der Westküste wiederzufinden meinen. In dem Abraham möchte man einen der Schutzpatrone des Klosters, einen Pogwisch, in dem Melchisedek den Bordesholmer Propst vermuten. Sind so diese Statistenfiguren in sich vortrefflich gestaltet, so prägt doch ihre steife, völlig unbeteiligte Haltung den scenischen Darstellungen, denen es daher oft an der Einheit der Komposition fehlt, den Charakter grösserer Ruhe auf, als wir sie bei den Vorbildern und sonst bei gleichzeitigen Darstellungen Norddeutschlands finden. Damit soll keineswegs etwa gesagt werden, dass es den einzelnen Handlungen an dramatischem Leben fehle. Im Gegenteil, man kann sogar konstatieren, dass der Künstler, wenn er einen recht charakteristischen Ausdruck, eine recht heftige Bewegung geben will, leicht übertreibt und sich damit dem Wesen der Karrikatur nähert, z. B. bei dem Ruten bindenden Büttel in der Geisselung oder bei dem den Johannes verspottenden Kriegsknechte mit seinem verzerrten, fletschenden Ausdruck in der Kreuztragung. Aber wo das vorkommt, ist meist das Vorbild daran Schuld, und diese Übertreibungen im Einzelnen vermögen doch nicht den Charakter der Ruhe und Gemessenheit, der auf dem Ganzen lagert, zu stören. Vergleicht man Scenen wie die Gefangennahme, die Geisselung, das Abendmahl mit Dürers Holzschnitten, so erscheint das Dramatische eher gemässigt als gesteigert, und vergleicht man unsern Altar gar erst mit den gleichzeitigen Werken des Nordens z. B. mit den wildbewegten dänischen Altären, die aus der Werkstatt des Lübecker Meisters Claus Berg hervorgegangen sind, so kann man nicht umhin, diese vornehme Mässigung und Ruhe, die nicht vergessen lässt, dass es sich um ein zu ernster Andacht stimmendes Werk handelt, als einen hervorragenden Zug im Kunstcharakter Brüggemanns zu bezeichnen.

Auch das technische Können wird die Persönlichkeit des Künstlers

hervortreten lassen. Denn was etwa auf Schülerhände kommt, wird bei diesem Altar so wenig wie an anderen Werken jener Zeit jemals bestimmt festgestellt werden können.

Die Proportionen des menschlichen Körpers sind in der bei weitem überwiegenden Zahl der ca. 400 Figuren ganz vorzüglich, so dass sie nur durch Aktstudien, durch Arbeiten nach der Natur, gewonnen sein können. Der Körper Adams erweist sich vollkommen normal gebaut (Gesamthöhe 80 cm, Kopfhöhe 10,5 cm, also = $1 : 7^1/_2$; Schnitt in der Mitte bei 39 cm). Etwas weniger günstig ist die Behandlung der nakten Eva, wie allgemein in jener Zeit, wo gute Frauenmodelle nicht leicht zur Verfügung standen. Auch die konventionelle Hüftfalte ist bei Adam wie beim nakten Christus (Geisselung) vorhanden. Nackte Figuren vermeidet der Künstler nicht (vgl. Geisselung, Ecce homo, Kreuzigung, Grablegung und Beweinung, Christus in der Vorhölle mit Adam und Eva etc.). Bei genauerer Betrachtung und Messung finden wir eine Tendenz, die den echten Künstler verrät. Der Dilettant pflegt im Kleinen besser zu arbeiten als im Grossen, bei Brüggemann sehen wir die umgekehrte Tendenz. Je grösser der Massstab ist, in dem er arbeitet, desto besser werden seine Gestalten. Am ungünstigsten sind die Verhältnisse der kleinen Ornamentfigürchen. Wenn eine fehlerhafte Neigung in seiner Körperbildung zu beobachten ist, so ist es die, die wir schon in Loit sahen, nämlich die Köpfe etwas zu klein zu machen, aber bei weitem nicht so übertrieben wie dort. (In der Staffel: Figurenhöhe 36—37 cm, Kopf $4^1/_2$—5 cm; in dem Schreine: Höhe 40—42 cm, Kopf $5^1/_2$; im Mittelfeld: Höhe 50—53 cm, Kopf $5^1/_2$—6 cm). Am meisten fällt das in dem Predellafeld: das Passahfest (S. 83) auf. Auch bei den sonst vorzüglichen Meter hohen Figuren des Kaisers Augustus und der Sibylle können wir diese Neigung konstatieren.



Adam.



Das Passahfest, aus dem Bordesholmer Altar.

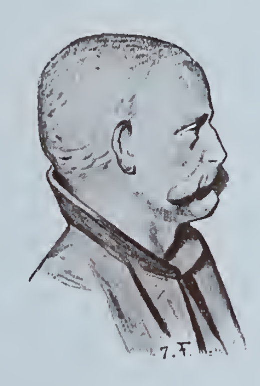
Den echten Künstler verrät die Behandlung der Hände und der nackten Füsse, die geradezu meisterhaft genannt werden muss. Man kann die schon welk werdende Hand nicht sorgfältiger geben, als bei dem bejahrten Augustus.

Auch Bewegung und Haltung sind gut, abgesehen von den schon besprochenen Übertreibungen. Bei besonders lebhaften Bewegungen verrenkt B. leicht den Körper und dreht die Hüfte heraus. Auch die Beinstellungen sind

nicht selten unnatürlich zumal auf dem schräg ansteigenden Boden des Reliefs. Die Arme bildet er leicht zu lang (vgl. das Passahfest). Auffallend ist auch die Schulterbildung mit etwas steil aufsteigenden Schlüsselbeinen.

Sehr bemerkenswert ist seine Gesichtsbildung. Brüggemann hat die ausgesprochene Neigung die Nasenspitze herunter-, die Flügel hinaufzuziehen und die Unterlippe stark hervortreten zu lassen. Es wäre immerhin wertvoll, wenn sich feststellen liesse, ob dieser Typus etwa der friesischen Westküste eigentümlich ist. Auch wählt Meister Brüggemann mit Vorliebe jenen Barttypus, wie wir ihn bei Schiffern finden, dass Lippe und Kinn glatt rasiert sind und der Bart nur unter dem Kinn stehen bleibt.







Der übrigen Natur, ausser dem Menschen, steht er befangener gegenüber, aber nicht mehr als es dem Können jener Tage entspricht. Da er den Hintergrund meist mit den Statistenfiguren ausfüllt, so findet sich wenig Architektur. Wo sie auftritt, wie im Mittelfelde, ist sie gut behandelt. Wo Dürer einen landschaftlichen Hintergrund wählt, folgt ihm Brüggemann gern bis zu den perspektivisch verjüngten Figürchen. Die Bäume, die ja jenseits der Grenzen plastischen Könnens liegen, haben jene schuppenartige Behandlung, wie sie unser Kinderspielzeug aufweist. Der Boden hat Terrainlinien. Eigentümlich ist die Trennung des Mittelfeldes durch eine überhängende Felspartie. Der Tierwelt steht er ganz befangen gegenüber. Die Behandlung der Pferde ist zwar nicht schlechter als bei anderen hervorragenden Meistern und jedenfalls sehr viel besser als in den Claus Bergschen Erzeugnissen. Aber das Bologneserhündchen macht sich in der Plastik noch lächerlicher als im Dürerschen Holzschnitt.

Die Figuren sind fast durchweg voll behandelt bis zum letzten Hintergrund. Eine Bemalung ist nicht vorhanden. Sie war auch nicht geplant.

Die Gewandbehandlung trägt im Ganzen jenen massvollen Charakter, der das ganze Werk auszeichnet. Freilich fehlt es in Feldern wie der

Kreuztragung, der Kreuzigung (S. 87), der Beweinung nicht an den üblichen Knittern, den Bauschen und dem unnatürlichen Flattern und Wallen, so dass man vermuten könnte, dass ihn Dürers Vorbild in andern Scenen Mass halten liess. Aber auch die halblebensgrossen Figuren Augustus und die Sibylle, die lediglich auf Brüggemanns Rechnung kommen, zeigen einen



Die Kreuztragung, aus dem Bordesholmer Altar.



Die Kreuzigung, aus dem Bordesholmer Altar.

natürlichen Faltenwurf. Von niederländischen Eigentümlichkeiten im Kostüme vermochten wir nichts zu entdecken.

Dies etwa würden die Kriterien sein mit denen wir auf die Suche nach weiteren Werken Hans Brüggemanns ausgehen könnten, um eine breitere Grundlage für seine Beurteilung zu gewinnen. Vor der Hand müssen wir uns noch an diesen Altar halten, der durch die Inschrift und die bestätigenden Worte Heinrich Ranzaus absolut sicher beglaubigt ist. Den von der gleichen Quelle freilich nicht in gleich einwandsfreier Form Hans Brüggemann zugeschriebenen Segeberger Altar können wir nach den obigen Kriterien nicht für eine Brüggemannsche Arbeit halten, worauf wir später noch zurückkommen [1]).

Der Meister unseres Altars steht somit auf der Höhe seiner Zeit. Wenn wir oben sagten, dass in dieser Zeit des Gährens (im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts) zwei Strömungen neben einander herlaufen: die Auflösung und letzte Ausartung mittelalterlichen Kunstempfindens und das siegreiche Vordringen des schon lange erwachten neuen Geistes, des Geistes der Renaissance, und wenn wir den Meister des Loiter Altars mehr jener ersten Richtung zurechnen mussten, so gehört Hans Brüggemann zweifellos zu der letzten.

Er legt einen offenbar selbständigen Gedankengang dem Werke zu Grunde: Er arbeitet, wenn er sich auch im Ganzen an bekannte Kompositionen hält, im Einzelnen nach der Natur, greift in das Leben seiner Umgebung hinein, schafft porträtähnliche Charakterköpfe, die an Tiefe des Ausdrucks zu dem Besten gehören, was wir überhaupt haben. Er weiss lebenswahre Situationen zu schaffen, bringt zahlreiche individuelle Züge, die seiner Künstlerphantasie entstammen und hält sich, abgesehen von einzelnen wenigen Übertreibungen, im wohltuenden Gegensatz zu den Leistungen der nächstliegenden Kunstzentren (Claus Berg), durchaus massvoll in der Gestaltung des Figürlichen der Gewandung, des Ornaments und des Aufbaus. Der Meister des Bordesholmer Altars gehört somit zu den Pionieren der neuen Zeit, zu jenen Männern, die den endgültigen Sieg der Renaissance über die absterbende Gothik herbeiführten, nicht als einer der ersten Führer, wie Dürer, über den er nirgends hinausgeht, aber doch als ein sehr tüchtiger Mitarbeiter.

Denn wir müssen der obigen Charakteristik jener Zeit des Gährens, wo Neues mit Altem ringt, noch den Satz hinzufügen, dass es in Deutschland nur selten einem Meister gelingt, sich in allen Teilen zu völliger künstlerischer Freiheit zu erheben und dass sich nur Wenige, wie Dürer, Vischer und

[1]) Vgl. den III. Teil „Der Goschhofaltar im Thaulow-Museum“.

Holbein und auch diese nur in einzelnen Werken, zu völliger Unbefangenheit und Unabhängigkeit von der Konvention durcharbeiten.

Zu diesen wenigen gehört der Meister des Bordesholmer Altars nicht. Und wenn Bode [1]) sagt: „Wenn man dem Künstler die Ehre angethan hat, ihn Dürer zu vergleichen und sogar in einzelnen Beziehungen über diesen zu stellen, so verrät das eine grosse Überschätzung seiner Bedeutung“, so hat er vollkommen Recht. Denn Brüggemann zeigt sich doch noch befangen, nicht blos was Thier und Landschaft angeht, sondern auch in der nicht selten auseinanderfallenden Komposition des Scenischen. Ist er von seinen Vorbildern auch keineswegs sklavisch abhängig, so haben wir doch andererseits gewiss keinen jener Meister vor uns, die da einmal völlig brechen mit der Konvention und zu ganz neuen Kompositionen schreiten.

Aber auf dem Gebiete der nordischen Plastik steht er als unbestrittener Führer da, der auch Nachfolger gehabt hat, wenn auch keine, die seine Kunst übertreffen und weiter zur Höhe führen. Er tritt den hervorragendsten Meistern der niederländischen, niederrheinischen und oberdeutschen Holzschnitzschule vollkommen ebenbürtig zur Seite.

Zu der Frage, woher Brüggemann beeinflusst worden ist und wie es mit diesen Einflüssen bestellt ist, möchten wir hier nur Folgendes bemerken:

Man hat den niederländischen Einfluss an erster Stelle betont. „Herausgebildet hat sich Brüggemann offenbar an den niederländischen Altarwerken, welche über Lübeck eingeführt wurden, wenn er nicht gar selbst in den Niederlanden gelernt hat,“ sagt Bode [2]). Und Friedrich Deneken [3]) schreibt in einer Besprechung des Sach'schen Buches: „Dass Brüggemann sich unter dem Einflusse niederländischer Meister gebildet haben muss, ist eine durch den Stil seiner Werke gegebene Thatsache. In eigentlichem Schulzusammenhange steht er aber mit einer Gruppe von Bildschnitzern, die gleichzeitig mit ihm, aber weit von den Stätten seiner Thätigkeit entfernt, gearbeitet haben. Es sind die Schnitzmeister der Kalkarer Schule, deren Hauptwerke sich in der Nicolaipfarrkirche der Stadt Kalkar befinden“.

Dieser „Schulzusammenhang“ mit den Kalkarer Meistern soll sich nach Deneken darin zeigen, dass Brüggemann in der Bekrönung seines Altars an die des von Heinrich Douvermann gleichzeitig vollendeten Altars der sieben Schmerzen Mariä, in der Predella an die des Hochaltars zu Kalkar und in der Behandlung des Figürlichen an die Werke Meister Arnolds von Kalkar erinnern. Hinzukomme, meint Deneken, dass „die Schnitzwerke Brüggemanns“ die Eigentümlichkeit mit den Kalkarer Altären teilen, dass sie nicht bemalt gewesen seien.

Was das Letztere angeht, so kann Deneken unter den „Schnitzwerken“ Brüggemanns ja nur den Bordesholmer Altar meinen. Dieser hat allerdings nie eine Bemalung gehabt. Diese Eigentümlichkeit teilt das Bordesholmer Werk allerdings mit manchen

---

[1]) Deutsche Plastik, S. 223. Vgl. auch W. Lübke: Geschichte der Renaissance in Deutschland, 2. Aufl., 1882, Bd. II, und derselbe: Gesch. der Plastik 1880, S. 715, wo Brüggemann als Dürer „überlegen an Schönheitssinn“ bezeichnet wird.

[2]) Bode. Plastik p. 224.

[3]) Belletristisch-literarische Beilage der Hamburger Nachrichten. 1895, Nr. 46 u. 47.

Kalkarer Arbeiten, aber auch mit zahlreichen anderen der Spätzeit z. B. westphälischen und auch oberdeutschen [1]). Es hätte erst der Beweis geliefert werden müssen, dass die Tendenz, die Schnitzwerke nicht zu bemalen von Kalkar ausgeht. Der Beweis ist aber bisher nicht erbracht. Es scheint vielmehr, dass die Neigung sich die Feinheit der plastischen Arbeit nicht mehr durch den Überzug von Leinwand, Kreidegrund und Farbe verderben zu lassen, allgemein mit dem Vordringen des Renaissancegeistes in Deutschland zusammenhängt. Einen bestimmten Beweis für einen Schulzusammenhang Brüggemanns mit den Kalkarern können wir also in der Farblosigkeit noch nicht erkennen.



Bekrönung des Siebenschmerzensaltars in Kalkar von H. Douvermann.

Bekrönung des Bordesholmer Altars.

Vergleichen wir die Bekrönung des Bordesholmer Altars mit der des Siebenschmerzensaltars in Kalkar, so sind wir nach Prüfung an Ort und Stelle auch nicht in der Lage uns Deneken anschliessen zu können. — Die Ähnlichkeit besteht darin, dass beide Künstler, Heinrich

[1]) Vgl. z. B. den Altar des heil. Blutes in Rotenburg a./T. (von Beissel S. 43 und S. 47 Tilman Riemenschneider zugeschrieben, von Bode S. 162 als ausgesprochen fränkische Arbeit bezeichnet). Vergl. ferner die meist unbemalten Arbeiten des Meisters des Creglinger Altars; Bode S. 160 u. ff.

Douvermann und Hans Brüggemann, in der gleich kühnen Konstruktion der Bekrönung drei Hauptfiguren entsprechend den drei Teilen des Mittelschreins anbringen, zu denen auf Säulen freistehende Engelsfiguren hinzutreten (S. 90). Alles übrige ist verschieden. Die drei Hauptfiguren sind bei H. Douvermann oben die Madonna mit dem Kinde, links Kaiser Augustus, der von der Sibylle, rechts Johannes, der von einem Engel auf die obere Figur hingewiesen wird. Bei Brüggemann ist es oben Christus als Weltenrichter, unten Adam und Eva. Vor dem Altare stehen rechts und links zur Seite als Einzelfiguren, völlig anders aufgefasst, auf Postamenten Kaiser Augustus und die Sibylle. Weichen beide gegenständlich von einander ab, so ist die Konstruktion erst recht verschieden. Bei Brüggemann hält sie sich genau an die im Schrein massgebenden Linien, wie etwa in Blaubeuren, St. Wolfgang, Rotenburg a./T., während sie bei Douvermann mehr willkürlich hinter dem Schrein angebracht ist. Der dekorative Schmuck des Masswerkes ist total verschieden. Das einzig gemeinsame bleibt schliesslich nur, dass bei beiden zu der üblichen Dreiteilung auf Säulen freistehende Engelsfiguren mit Marterwerkzeugen hinzutreten und dass in dem Gedankengange beider Augustus und die Sibylle [1]) vorkommen. Das aber ist zu wenig, um den Zufall auszuschliessen und das Gebundensein des einen Meisters an den andern festzustellen; zumal da beide Meister 1521 fertig wurden. Wollte man eine bestimmte Beziehung zwischen Douvermann und Brüggemann feststellen, so könnte, da Brüggemanns Werk reichlich den dreifachen Umfang gegenüber dem Kalkarer hat, also erheblich früher begonnen sein muss, höchstens Douvermann von Brüggemann abhängig sein. Deneken will aber wohl nur ein gemeinsames Vorbild annehmen, das am Niederrhein zu suchen wäre. Dazu bietet aber die Bekrönung keinen Anlass. Die Bestandteile: Christus als Schmerzensmann oder als Welterlöser, Maria und Johannes, Engel mit Marterwerkzeugen kehren bald in dieser bald in jener Zusammenstellung sehr oft wieder am Niederrhein sowohl wie in Oberdeutschland (cf. Rotenburg a./T. Maria- und heil. Blut-Altar, Blaubeuren, Süggerath etc.). Man könnte also ebensowohl die Brüggemannsche Bekrönung mit der von Blaubeuren in Zusammenhang bringen wollen. Die Gruppierung, wie sie der Bordesholmer Altar hat, mit den offenbar auf Dürers kleine Passion zurückgehenden Gestalten von Adam und Eva findet sich nirgends wieder, muss also auf Brüggemanns eigene Rechnung gesetzt werden. — Zwischen der Predella des Kalkarer Hochaltars und derjenigen Brüggemanns findet sich nicht mehr Ähnlichkeit als zwischen dieser und der Abendmahlsbehandlung in dem Altar von Odense von dem Lübecker Claus Berg.

Dass endlich Brüggemann in der figürlichen Behandlung von den Meistern der Kalkarer Schule abweicht, hat auch Deneken empfunden. Nur Meister Arnold v. Kalkar soll unserm Meister nahe stehen. Das Gemeinsame besteht eben darin, dass sowohl Meister Arnold wie Brüggemann in ihrer erheblich ruhigeren Auffassung von den übrigen

---

[1]) Dass ein niederdeutscher Meister der Gedankensphäre der niederrheinischen Kunst nicht fern stand und somit auch Augustus und die Sibylle darstellte, beweist noch nichts für eine nähere Beziehung. Die genannten Gestalten, die Deneken als in Kalkar besonders beliebten Vorwurf hinstellt, kommen auch sonst in Niederdeutschland häufig vor. Vgl. zwei Niederdeutsche Andachtsbücher in der Königl. Bibliothek zu Kopenhagen. In dem einen: Spegel der menschlichen Salicheit (Kgl. Saml. Nr. 80 Fol.), das aus dem 14. Jahrhundert stammt, sind die beiden auf Blatt 18 dargestellt mit der Unterschrift: „sibilla wiset Octavian eyn teken by der sunne". In dem anderen: Spegel der menschlichen Selicheit (kön. Bibl. Kop. cod. membran sec. XIV coll. seq. anh. 79), das aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts stammt, hat die Sibylle auf dem Spruchband die Worte: hic puer maior te est, ipsum adora! Bl. 30. — Vgl. über die Kalkarer Altäre auch J. A. Wolff, Gesch. d. St. Kalkar 1893 p. 100 u. 140.

Kalkarer, niederrheinischen und niederländischen Meistern abweichen. Es ist mir kein Zweifel, dass in jenen letzten Zeiten der Holzplastik vor der Reformation die Meister vom Niederrhein und den Niederlanden nicht blos die gebenden gewesen sind, wennschon sich ihr Einfluss überall in Norddeutschland und auch in Süddeutschland nachweisen lässt, sondern, dass mancher dort auch anderseits wieder oberdeutsche Einflüsse aus den sehr glänzenden Schulen von Franken und Schwaben auf sich wirken liess. Zu ihnen dürften die Meister Arnold und Brüggemann gehören.

Also der Schulzusammenhang Brüggemanns mit den Kalkarern will uns noch nicht einleuchten. Es hat überhaupt in Denekens Beweisführung etwas Missliches, dass er den Schulzusammenhang nachweisen will durch die Ähnlichkeit der Bekrönung mit dem einen, die Ähnlichkeit der figürlichen Auffassung mit einem andern der für Kalkar thätigen Meister.

Dass die Grundstimmung, aus der heraus das Werk geschaffen wurde, der der Niederländer verwandt ist, kann nicht verkannt werden. Von den allgemeinen Zügen, die Bode als charakteristisch für die niederländische Holzplastik im Gegensatz zur oberdeutschen angiebt, finden wir wesentliche bei Brüggemann wieder: die Zusammensetzung des Ganzen aus vielen kleinen Feldern mit zahlreichen kleinen Figuren, die Vorliebe für die Ausführung in Eichenholz, die mehr gruppen- als reliefartige Behandlung der Felder das Vorherrschen des malerischen Elementes vor dem plastischen und im Zusammenhange damit in vielen Feldern: die Lebendigkeit der Erzählung und das Genrehafte der Auffassung.

Aber dieses gemeinsame in der Behandlung zwingt noch nicht dazu eine spezielle Abhängigkeit von den Niederlanden festzustellen. Wir dürfen einmal nicht vergessen, dass die Gesamtlebensbedingungen in Schleswig-Holstein, was Klima, Bodengestaltung, Menschenmaterial und Entwicklung angeht, in Schleswig-Holstein von vornherein den Niederlanden nahe verwandt ist und zweitens, dass oberdeutsche Einflüsse an dem Brüggemannschen Werke so wenig verkennbar sind, wie die niederländischen.

Bode sagt, dass die Entwicklung in Oberdeutschland sich in bestimmt zu charakterisierenden Einzelschulen vollzieht, während im Norden eine solche Gliederung nicht stattgefunden habe, vielmehr die Niederländer allgemein dominiert hätten. Bis gegen das letzte Viertel des 15. Jahhunderts lässt er noch eine gleichzeitige verwandte, aber nicht abhängige Entwicklung am Niederrhein und in Westfalen zu. Von da ab aber konstatiert er das Vorherrschen der Niederländer.

Uns will scheinen, dass die Holzplastik des Nordens noch nicht genügend untersucht ist, um zu einem solchen Resultate gelangen zu können. Es ist nicht ausgeschlossen, dass sich im Norden gerade so wie in Oberdeutschland sehr bestimmt zu unterscheidende Schulen: westfälische, lübeckische, schleswig-holsteinische etc. herausstellen, die gemeinsam einen niederdeutschen Charakter an sich tragen, wie jene einen oberdeutschen. Es ist also nicht ausgeschlossen, dass Brüggemanns Werk als die Krone einer lübeckisch-schleswig-holsteinischen Entwicklung anzusehen ist.

Goldschmidt hat die lübeckische Plastik eingehender untersucht [1]). Er kommt zu dem Resultate, dass sich in Lübeck auf niederdeutscher Grundlage eine einheimische

[1]) Goldschmidts Untersuchung ist sehr wertvoll. Dass sie auf Vollständigkeit keinen Anspruch erhebt, bemerkt der Verfasser selbst in der Einleitung. Dies Schicksal wird vor der Hand wohl noch allen Arbeiten, die sich mit der nordischen Plastik beschäftigen, zu teil werden müssen. Zur Erweiterung des Materials für Goldschmidts Untersuchungen, würden, wie diese Arbeit beweist, eine ganze Reihe in Schleswig-Holstein befindlicher Altäre und, wie Beckett beweist, eine nicht minder stattliche Reihe solcher, die in Dänemark sind, herangezogen werden müssen, da sie lübecker Arbeiten sind.

Kunst entwickelt hat, die durch bestimmte Merkmale von anderen niederdeutschen Schulen und von der niederländischen unterscheidbar ist und die ihren Einfluss ausgeübt hat. Erst in der letzten Periode der Holzplastik vor der Reformation von ca. 1500 (er hätte das Datum wohl etwas früher greifen dürfen) bis ca. 1530 konstatiert Goldschmidt das stärkere Hervortreten anderer Einflüsse neben den einheimischen in Lübeck. Die einheimische Kunst geht zurück. Daneben machen sich niederländische und oberdeutsche Einflüsse geltend.

Hierher, nach Lübeck, weist also zunächst auch das Brüggemannsche Werk. Wir könnten uns denken, dass sich im Anschlusse an Lübeck, die dominierende Holstenstadt, in Schleswig-Holstein eine eigene Holzplastik entwickelt hat. Das Eindringen fremder Einflüsse zeigt sich in der bezeichneten letzten Periode in der Schleswig-Holsteinischen Kunst und in Brüggemanns Werk wie in der Lübecker Kunst.

Abgesehen von jener gemeinsamen Wurzel, die nicht auf eine bestimmte Abhängigkeit von den Niederlanden, sondern nur auf gemeinsame Grundbedingungen des Schaffens hinweist, finden wir an ausgesprochen niederländischen Zügen in dem Brüggemannschen Altar nur die Wellenlinie im Abschluss des Mittelschreines. Dass die Bemalung nicht beabsichtigt war, kann nach den obigen Darlegungen für die Feststellung niederrheinischer Beziehungen nicht entscheidend sein.

Alles Übrige weist eher auf eine Beeinflussung von Oberdeutschland als von den Niederlanden. Die Ornamentik zeigt nichts spezifisch niederländisches. Sach a. a. O. S. 16 hat schon bemerkt „dass die Ornamentik des Rahmens aus dem Landauer Bruderhaus vom Jahre 1511 eine grosse Ähnlichkeit mit der Behandlung des Ornaments am Bordesholmer Altar aufweist". Die Behandlung des Gewandes deutet mehr auf die in Oberdeutschland als auf die in den Niederlanden übliche. Vor Allem aber kontrastiert das Massvolle, Ruhige in der Auffassung der Scenen mit dem, was wir in den niederländischen oder unter niederländischem Einflusse stehenden Arbeiten des Nordens sonst zu sehen gewohnt sind. Abgesehen von den oberdeutschen Dürerschen Vorbildern, die ja auch anderwo benutzt worden sind, erkennen wir in der ruhigen, würdevollen Behandlung einzelner Figuren, wie der Maria in der Kreuztragung, des Augustus, der Sibylle, in der Komposition einzelner Gruppen, wie der Beweinung, einen Monumentalsinn wie er den Niederlanden fremd, den oberdeutschen Werken aber eigentümlich ist. Wenn Bode von den niederländischen Arbeiten mit Recht sagt: „an innerem Gehalt stehen sie zurück. Geschickte Anordnung, Lebendigkeit der Erzählung, genrehafte Auffassung können nicht entschädigen für den äusserlichen, kleinlichen, barocken Sinn", so stimmt diese Charakteristik nicht für das Brüggemannsche Altarwerk.

Den von A. Sach in seinem Buche eingeschlagenen Weg, aus den gar dürftigen Notizen über Brüggemann durch allerhand Konjekturen eine Art Lebensbild des Meisters zu entwerfen, möchten wir nicht betreten. So weit sind wir noch lange nicht, und es erscheint sehr fraglich, ob man mit der Persönlichkeit Brüggemanns je wird rechnen können. Es kann sich vielmehr nur darum handeln, aus dem zunächst allein sicher beglaubigten Bordesholmer Altar den Kunstcharakter Brüggemanns festzustellen und daraufhin auf die Suche nach weiteren Werken zu gehen, die entweder Brüggemann zuzuschreiben wären oder doch mit ihm derartig in Beziehung stehen, dass man den Begriff „Brüggemannsche Kunst" oder „Brüggemannsche Schule" in die Kunstgeschichte einführen könnte, und nachzuweisen, in welche Richtung dieser Künstler hineingehört. Und da meinen wir, dass abgesehen von den losen Beziehungen zu Claus Berg und der Benutzung der niederdeutschen Bibel von 1494 wie im lübecker Altar mit der Gregorsmesse, Alles, was wir oben aufgeführt haben, auf Lübeck weist.

Wenn aber der Charakter der Brüggemannschen Kunst auch die meiste Ähnlichkeit mit der Lübecker Kunst aufweist, so braucht Brüggemann doch noch nicht in Lübeck gebildet zu sein. Es wird weiter unten darzulegen sein, wie die Schleswig-Holsteinische Holzplastik zwar wesentlich der Lübecker parallel läuft, wie aber seit Mitte des 15. Jahrhunderts Anzeichen dafür vorhanden sind, dass sich in Schleswig-Holstein eine selbständige Bildschnitzschule ähnlichen Charakters wie in Lübeck, aber doch mit abweichenden Eigenthümlichkeiten entwickelt hat, als deren Haupt Hans Brüggemann anzusehen wäre.

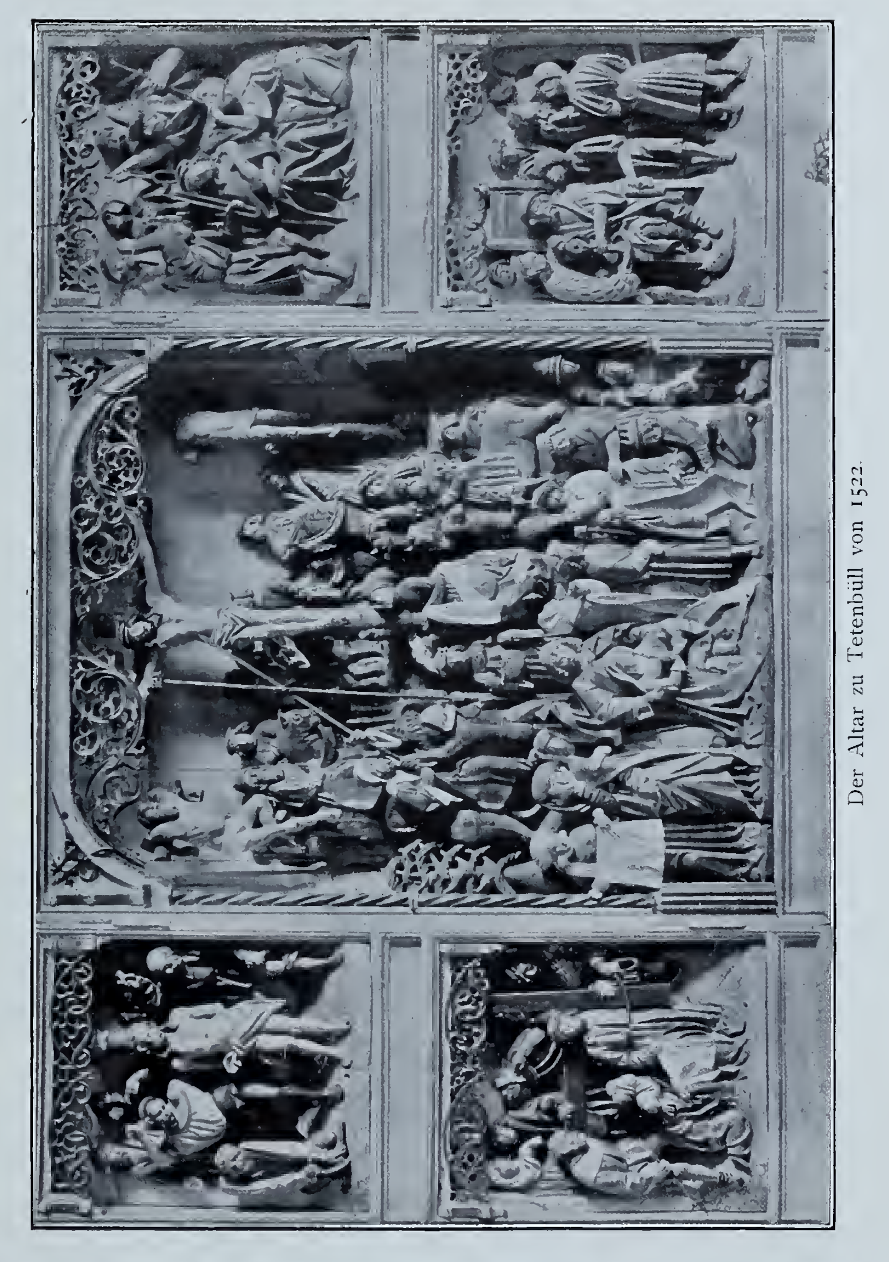
Der Altar zu Tetenbüll vom Jahre 1522 (vergl. die Abbildung).

1. Der Altar ist nicht gut erhalten. Auf der alten sitzt eine neue Ölbemalung. Die Behandlung der Hintergründe ist nicht mehr zu erkennen. Von dem Ornament ist Einiges abgebrochen. Wie der Abschluss nach oben war lässt sich nicht mehr sagen, da das Werk im Jahre 1654 eine Barock-Einfassung und Bekrönung erhalten hat. Die Aussenflügel sind festgenagelt, also in Bezug auf malerischen Schmuck zur Zeit nicht untersuchbar. Die Predella fehlt.

2. Der Mittelschrein dieses Pentaptychs (1,80 m hoch und 1,25 m breit) ist oben gerade geschlossen. Das Mittelfeld ist mit einem flachen Bogen überspannt, der auf gedrehten Säulen ruht. Das Rankenwerk, welches sich unter dem Bogen in zwei Diestelranken ausbreitet, ist sehr fein gearbeitet und erinnert an die Brüggemann'sche Ornamentbehandlung. Die 4 Felder haben Rankenwerk ohne konstruktive Stützen.

3. Gegenständlich stellt sich das Werk als ein Excerpt aus dem Bordesholmer Altar dar. Nur die Kreuzigung in der Mitte mit 34 Figuren ist sehr viel reicher und gedrängter als bei B. Sie enthält zwar dieselben Scenen: Frauengruppe, Maria Magdalena, Hauptmann, Würfler und Schreiber, aber nicht weniger als 13 unbeschäftigte, meist berittene Zuschauer hinter den Kreuzen.

<table>
<tr><td>Geisselung
(8 Fig.)</td><td rowspan="2">Kreuzigung
(34 Personen)</td><td>Dornenkrönung
und
Verspottung
(8 Fig.)</td></tr>
<tr><td>Kreuztragung
(9 Fig.)</td><td>vor Pilatus
(8 Fig.)</td></tr>
</table>



Der Altar zu Tetenbüll von 1522.

Während das Mittelfeld ziemlich selbständig behandelt ist, halten sich die Flügelfelder in vereinfachter Gestalt fast genau an Brüggemann. Vergleicht man die einzelnen Felder mit Dürers Passion und mit dem Bordesholmer Altar, so erhellt vollkommen klar, dass der Meister zwar Dürer gekannt haben wird, (denn in der Kreuztragung erinnert die das Tuch haltende Maria und Simon von Kyrene mehr an die Dürersche Passion als an B.) dass er aber

sonst im Wesentlichen nicht nach Dürer, sondern nach Brüggemann gearbeitet hat. Die Vorderfiguren in der Geisselung, der Dornenkrönung und der Händewaschung, sind fast bis auf die Bewegungen der Figur und einzelne Gewandteile ganz nach dem Bordesholmer Altar gemacht. Bezeichnend ist, dass der Mann zur linken des Pilatus, den Dürer nicht hat[1]), den eigentümlichen Typus des bei Brüggemann so oft, wenn auch nicht in diesem Felde, wiederkehrenden Mannes mit der Pelzmütze hat.

Die Auffassung ist eine weit derbere, stärker karrikaturenhafte als bei Brüggemann. Man sieht das deutlich z. B. an dem Kerl, der in der Kreuztragung den Johannes verhöhnt und der bei gleich karrikierter Haltung in Tetenbüll auch noch die Zunge herausstreckt (vergl. den Claus Berg'schen Altar in Aarhuus). Dabei weiss sich der Meister trotzdem doch weit weniger als B. in die Situation hineinzuversetzen. Die Kreuzträger sind steif, die sich balgenden Kriegsknechte machen fast einen marionettenhaften Eindruck, der Mann, der Christus in Feld 4 abführt, blickt unsinnig in die Höhe. Dabei fehlt es aber nicht an ein paar individuellen Zügen, die dieser Meister abweichend von B. hat, z. B. in der Frauengruppe im Mittelfeld. Ganz vortrefflich ist der Schreiber mit seinem Fischerbart, ein Typus, wie er leibt und lebt in der Bevölkerung der Westküste, freilich mit sehr ungeschickter steifer Handbewegung. Die Statistenfiguren sind auch hier, wenn auch weniger zahlreich als bei B., zu solchen Charaktertypen benutzt.

Auch die technische Behandlung ist roher als bei Brüggemann, hat aber verwandtes. Die Köpfe sind oft zu klein (das Verhältnis zum Körper = 6 : 48 cm, aber auch noch ungünstiger). Die Körperhaltung und Bewegung sind oft verschroben, besonders bei den streitenden Kriegsknechten und dem Bekenntnis ablegenden Hauptmann. Hände und Füsse sind roh und haben nichts von dem Brüggemannschen Naturstudium. In der Kreuztragung sind die Füsse des Herrn um das Doppelte zu gross.

Die Pferde sind noch ungeschickter. Die Gewandbehandlung ist die gleiche wie bei Brüggemann. Das flatternde Lendentuch des Herrn und der in die Höhe gebauschte Gewandzipfel des Johannes sind vielleicht noch unruhiger. Im Kostüm hält sich der Meister fast genau an Brüggemann.

Nach Allem kann kein Zweifel sein, dass der Verfertiger des Tetenbüller Altars künstlerisch wie technisch auf einer sehr viel niedrigeren Stufe steht als der Meister des Bordesholmer Altars. Die Frage, ob nun Hans Brüggemann trotzdem den Tetenbüller Altar gefertigt habe, käme nur dann in Betracht, wenn es sich um ein Werk handelte, das erheblich früher als der

[1]) Bei B. wie in Tetenbüll hält ein Mann die Schüssel und giesst Wasser hinein, während dies bei D. zwei Personen besorgen.

Bordesholmer Altar entstanden wäre. Denn wenn ein und derselbe Meister angenommen werden sollte, so hätte dieser einen langen Entwicklungsgang zurücklegen müssen, ehe er von dem im Tetenbüller Altar niedergelegten Können bis zu dem des Bordesholmer Altars gelangt wäre, der doch kaum viel später als 1514 begonnen sein kann. Kostüm und Ornamentik aber beweisen, ganz abgesehen von der Art der Beziehung zum Bordesholmer Altar und der Kenntnis der 1511 erschienenen Passion Dürers, dass der Tetenbüller Altar etwa um dieselbe Zeit wie der Bordesholmer entstanden sein muss, dass also die im Danske Atlas gegebene Datierung die richtige ist. Dann aber haben wir es mit einem anderen Meister zu thun. Dieser „Meister des Tetenbüller Altars", wie wir ihn nennen wollen, weil sich ihm vielleicht noch andere Werke zuschreiben lassen könnten, muss zu Hans Brüggemann, wenn er schon 1522 einen Altar, der soviel Ähnliches mit der 1521 vollendeten Arbeit hat, herstellen konnte, so nahe Beziehungen gehabt haben, wie sie nur bei einem Schüler vorausgesetzt werden können, der in Brüggemanns Werkstatt in Bordesholm thätig gewesen ist. Dass auch dieser Schüler ein Schleswig-Holsteiner gewesen sein dürfte, geht aus der Behandlung der Volkstypen, besonders dem vortrefflichen Schreiberkopf hervor. Es mag hier bemerkt werden, dass wir bei allen uns zu Gesicht gekommenen Altären auf das Vorkommen des eigentümlichen Barttypus (Bart unter dem Kinne bei glattem Gesicht oder ausrasiertem Kinn resp. Oberlippe) geachtet haben, und dass wir bei oberdeutschen Werken nie, bei niederländischen, niederrheinischen, lübecker und dänischen Holzschnitzereien aber nur ganz vereinzelt[1]) auf diesen Gesichtstypus gestossen sind, während er in den Schleswig-Holsteinischen Altären recht häufig vorkommt. Es ist möglich, dass wir hier ein kleines Kriterium eines speziell Schleswig-Holstein eigentümlichen Realismus vor uns haben.

Die nicht datierten Altäre.

Nach dieser Charakteristik der datierten Werke dürften wir in der Lage sein eine grössere Anzahl nicht datierter Arbeiten mit einiger Sicherheit einzureihen.

Zunächst wird es von Wert sein, die Masse der aus der Zeit von Mitte des 15. bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts im Lande vorhandenen Altäre kennen zu lernen, wie sie in Haupts „Bau- und Kunstdenkmälern der Provinz Schleswig-Holstein" erwähnt sind. Wir haben versucht in der folgenden

[1]) z. B. bei einem Reiter in dem Altar der Frauenkirche in Aarhuus von Claus Berg (Beckett Tafel 55). — In dem Altar von Birketkirke (Tafel XVIII) hat Christus diesen Typus. Diesen Altar hält aber Beckett für holsteinische Arbeit. — An niederländischen Altären beobachten wir besonders häufig den geflochtenen Bart.

Tabelle die von Haupt gegebene Datierung zum Ausdruck zu bringen. Begonnen wurde mit einer Anzahl von Altären, die Haupt ohne jede nähere Bestimmung dem „15. Jahrhundert“ zuschreibt[1]).

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
27. Kekenis (Alsen)	15. Jahrhundert	Kreuztragung, sehr flach geschnitzt (19 P.) auf den Flügeln gemalt St. Michael und ein Bischof. Die Flügel sind geschweift	das von allem sonst in der Zeit im Lande Vorhandenen abweichende Werk dürfte niederländisch sein und in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts gehören.
28. Karlum (Tondern) mit Resten alter Bemalung	15. Jahrhundert gut gothisch	Reste: Christus und Maria, Laurentius, Nicolaus, 2 Engel und 11 Apostel	jetzt im Thaulow-Museum, vgl. unten Teil III. Die Reste stammen nicht aus einer Zeit.
29. Roager (Hadersleben)	12 im edlen Stile des 15. Jahrhunderts ausgeführte Nothelferfiguren und Apostel.		
30. Bargum (Husum)	Figuren aus einem Flügelaltar des 15. Jahrhunderts: Annagruppe u. Michael.		
31. Viöl (Husum)	Flügel mit spätgothischen 12 Aposteln.		
32. Atzbüll (Apenrade)	15. Jahrhundert	8 Reliefstatuen eines Altars; meist weibliche Heilige.	
33. Aller (Hadersleben)	15. Jahrhundert	Verherrlichung Mariä durch Christus, zwei Heilige und Apostel.	

[1]) Ein zu dem Ortsnamen hinzugesetztes V bedeutet, dass der Altar ein Pentaptychon ist oder war. Unter der Rubrik: Gegenstand ist jedesmal zuerst der Inhalt des Schreines, nach dem Strich der Inhalt der Flügel angegeben. Die datierten Werke sind mit eingereiht.

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
34. Bramdrup (Hadersleben)	15. Jahrhundert	Krönung Mariä und Apostel erhalten.	
35. Föhr St. Laurentius	15. Jahrhundert	Verherrlichung Mariä Peter, Paul, Laurentius, Vinzenz, Dionys, Gertrud, Nicolaus, Johannes.	

Bestimmter sind die Angaben bei folgenden Altären:

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
36. Schwesing (Husum)	laut Inschrift im Altar von 1451 vgl. oben S. 46 u. ff.	Kreuzigung (13 Pers.) in den Flügeln: Verkündigung Geburt Christus und Maria Anbetung d. Könige.	
37. Eckwadt (Apenrade)	gleicher Hand und Arbeit wie Schwesing	Kreuzigung (13 P.) — Apostel, ob. 2 Heilige in besonderen Flügeln der Mittelüberhöhung.	
38. Flintbeck (Kiel)	um 1450	Krucifixus u. 4 Heilige — Heilige	Flügel auf den Schrein gesetzt.
39. Keitum (V) (Sylt)	um 1450 (ähnlich Rapstedt und Abel)	Gott Vater und Sohn nebst Maria u. Severin; (fast lebensgrosse Figuren). — Apostel. Flügelgemälde	ähnlich Hald in Jütland, Beckett Taf. 27—30, daher später zu setzen.
40. Hoyer (Tondern) Bemalung erhalten	wohl gegen 1450 (mit Haddeby nahe verwandt)	Krönung Mariä u. Petri Kreuzigung nebst 24 Aposteln und Heiligen	ähnelt Böslunde (Beck. Taf. 1—5). Ist in die erste Hälfte des Jahrh. zu setzen, vgl. das Ornament m. Neukirchen i./O.

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
41. Emmerlef (Tondern) Reste	Hoyer gleich oder höchst ähnlich	Verherrlichung Mariä und Apostel	früher als 1450 zu setzen.
42. Haddeby (Schleswig)	Mitte des 15. Jahrh. = Hoyer	Maria mit Christus thronend nebst 2 Engeln darunter Verkündigung mit ausgeführter Zimmereinrichtung. 18 Apostel u. Heilige	ähnelt dem Altar von Arnis-Boren; daher früher anzusetzen.
43. Feldstedt (Apenrade)	um die Mitte des 15. Jahrh.	Mariä Verherrlichung und Apostel.	
44. Hellewadt (Apenrade) zurechtgemacht	um die Mitte des 15. Jahrh.	Kreuzigung (10 Pers.) und 2 Heilige: Laurentius und Joh. d. T. — Apostel	vgl. Ries; vermutl. zwischen Kiel St. Nicolai 1460 und Ostenfeld 1480.
45. Ries (Apenrade)	um die Mitte des 15. Jahrh. dem Hellewadter nächst verwandt	Kreuzigung (14 Pers.) zwei Heilige (Laurentius u. ?) — Apostel	ca. 1460—1480.
46. Hammeleff (V) (Hadersleben)	etwa gegen Mitte des 15. Jahrh.	Kreuzigung (8 Pers.) 2 Heilige (St. Georg und weibl. Figur) — Apostel. — Pentaptych. Flügelgemälde mit der Legende von Petrus und Paulus.	
47. Halk (Hadersleben) zurecht gemacht	aus der Mitte des 15. Jahrh.	Kreuzigung (18 Pers.) und 4 Heilige im Schreine. — Flügel fehlen	erinnert an Lütjenburg.

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
48. Wodder (Hadersleben)	aus der Mitte des 15. Jahrh. = Hammeleff	Kreuzigung (8 Pers.) und 2 Heilige. — Apostel.	
49. Arild (Hadersleben)	aus der Mitte des 15. Jahrh.	Kreuzigung (17 P.) — Apostel	vgl. Ostenfeld.
50. Medelby (Tondern) zurechtgemacht	aus der Mitte des 15. Jahrh.	Kreuzigung (14 P.) — Apostel.	
51. Abel (Tondern)	aus der Mitte des 15. Jahrh. = Rapstedt	Dreieinigkeit mit fast lebensgrossen Figuren. — Apostel	vgl. Keitum, später zu setzen.
52. Deezbüll (V) (Tondern)	etwa Mitte des 15. Jahrh.	Krönung Mariä und Apostel.	
53. Hoist (V) (Tondern)	etwa Mitte des 15. Jahrh.	Kreuzigung (17 P.) — Apostel.	
54. Kating (Eiderstedt)	um die Mitte des 15. Jahrh.	Kreuzigung (21 P.) — Apostel Predella erhalten	Typus Ries.
55. Tating (Eiderstedt)	Zeit, Richtung und Gegenstand wie Kating	Kreuzigung (19 P.) — Apostel	Typus Ries.
56. Vollerwieck (Eiderstedt)	gleicher Hand wie Kating	= Kating.	
57. Norderbrarup (Schleswig) Reste des Mittelschreins	Mitte des 15. Jahrh.	Gott Vater mit Leichnam Christi. — Apostel.	

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
58. St. Peter (Eiderstedt)	jünger als Kating	Kreuzigung (16 Pers.; Pferde) — Verkündigung Geburt Darstellung Anbetung	dürfte, wie die wiederum in lange Schnäbel auslaufenden Schuhe beweisen, gegen Ende des Jahrh. zu setzen sein.
59. Pellworm (V) alte Kirche	bald nach Mitte des 15. Jahrh. Die Arbeit erinnert an Kiel. Wohl um 1460–70	Kreuzigung (15 Pers.) ohne Pferde — Ölberg Judaskuss Pilatus Geisselung Kreuzabnahme Grablegung in den Flügeln der Überhöhung: Anna und Apostel	etwa zwischen Kiel und Ostenfeld zu setzen.
60. Holebüll (Apenrade)	nach Mitte des 15. Jahrh.	Mariä Verherrlichung Apostel = Feldstedt.	
61. Esgrus (Flensburg)	um 1450—1460	Kreuzigung (10 Pers.)— Apostel mit gemalter Predella	vgl. Ries.
62. Kiel (V) St. Nicolai, Hochaltar	1460 laut Inschrift	Kreuzigung mit Stiftern (12 Pers. u. 6 Stifter) — Leidensgeschichte Christi u. Gesch. der Maria in je 10 Feldern Flügelgemälde: Gesch. Josephs und Jacobs	vgl. oben S. 51.

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
63. Kiel, St. Nicolai, Sakristei, überstrichen, darunter die alte Bemalung erhalten	besser und etwas jünger als der Hochaltar	Taufe Jesu mit 2 Heiligen — Flügel bemalt.	
64. Ording (Eiderstedt)	um 1460	Gegenstand = Ries. Kreuzigung 10 Pers. — Apostel	ca. 1460—80.
65, Ülvesbüll (Eiderstedt)	um 1460	= Ording	ca. 1460—80.
66. Westerland (Sylt)	um 1460	Krönung Mariä mit Nicolaus und Dionys; ähnlich Keitum; grosse Figuren — Apostel	gegen Ende des Jahrhunderts.
67. Hohenaspe (Steinberg)	um 1460 Auffassung wie Grube und Westensee	Kreuzigung 15 Pers. oben: Verkündigung Geburt Anbetung vor Pilatus Geisselung Kreuztragung unten: 12 Apostel.	
68. Aggerschau (Törninglehn, Hadersleben)	um 1460	Reste einer Kreuzigung	
69 Föhr (V) St. Johann	um 1460—70 gefertigt	Mariä Krönung; ein Papst u. Joh. d. T. — Apostel, in den Flügeln Gemälde mit der Geschichte des Johannes.	

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
70. Nustrup (Hadersleben)	um 1470	Kreuzigung (39 Pers.) — Apostel und Heilige.	
71. Ketting (Alsen) Nebenaltar	um 1470—1480	Maria in Strahlenglorie und Rosenkranz	mit stark naturalistischem Rankenwerk. ca. 1500.
72. Fahretoft (V) (Tondern)	um 1470—1480	Kreuzigung (27 Pers.) Flügel verloren.	
73. Nordstrand (V) (Odenbüll)	um 1470—1480 „Höhepunkt der Vor-Brüggemannschen Zeit“	Kreuzigung (25 Pers.) Pferde — Apostel und Heilige, in der Predella: Annengruppe	ca. 1480—1500.
74. Hjerndrup (V) (Hadersleben)	wohl gegen 1480	Kreuzigung (10 Pers.) in origineller Auffassung — Apostel.	
75. Gikau (V) (Plön) Bemalung erhalten	gegen 1480	Kreuzigung (73 Pers.) Pferde — (6 Apostel u. Heilige), Predella mit 6 Halbfiguren von Propheten	ca. 1480—1500.
76. Steinberg (Flensburg)	um 1480	Kreuzigung 70 Pers. (Pferde) — Apostel	ca. 1480—1500.
77. Ostenfeld (Husum)	1480 laut überlieferter Inschrift St. Peter nahe verwandt	Kreuzigung (21 Pers.) ohne Pferde — Verkündigung Geburt Darstellung Anbetung	ähnlich Frörup, (Beckett Taf. 20,21), doch etwas älter.

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
78. Warnitz (VII) (Apenrade)	2. Hälfte des 15. Jahrh. wie der in Loit angeordnet, aber älter	Kreuzigung (21 Pers.) Pferde — Apostel (Spuren von Temperabildern)	ca. 1480—1500.
79. Grube (V) (Oldenburg)	2. Hälfte des 15. Jahrh. Anordnung gleich Bedstedt	Kreuzigung 16 Pers. und 4 Heilige — Apostel. Die Flügel haben Ölbilder.	
80. Burg a. F. Nebenaltar	2. Hälfte des 15. Jahrh.	St. Blasius, Michael und Matthaeus in grossen Figuren — die Flügelgemälde sollen nach H. von dem Maler des Gruber Altars stammen	jetzt verbaut und daher unzugänglich.
81. Lütjenburg (Plön)	Stil wie Grube und Warder	Kreuzigung 18 Pers. und 4 Heilige, in den Schrein gezogener Prophetenfries —	Flügel: Darstellung, Mariä Geburt, Gott Vater, Verkündigung. Geburt Christi, Joachims Opfer, Anbetung der Könige, Hirten auf d. Felde.
82. Selent (V) (Plön) alte Bemalung nach H. noch erhalten, jetzt leider überstrichen	aus der Mitte des 15. Jahrh.; steht dem Lütjenburger sehr nahe	Kreuzigung (23 Pers.) und die 4 lateinischen Kirchenlehrer, — 12 Scenen (Erweiterung des Lütjenburger Altars), Staffel mit 7 Halbfiguren unter Rundbögen	der Altar hatte früher reichen Brokat in den Gewändern und plastischen Aufsatz an den Säumen. Scenen: Ölberg, Gefangennahme, vor Pilatus, Geisselung, Verspottung, Kreuztragung, Abnahme, Christus in der Vorhölle mit nackten Figuren, Grablegung, Auferstehung, Jünger v. Emmaus, Himmelfahrt, beide Altäre L. und S. dürften lübeckischen Ursprungs sein und aus einer Werkstatt stammen.

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
83. Warder (Segeberg)	dem in Grube gleichzeitig	Von gleicher Einteilung wie Grube, nur mit „figurenarmer Kreuzigung".	
84. Westensee (Rendsburg) Bemalung erhalten	etwas jünger als Grube. Die Magdalena soll an Schwabstedt erinnern	Kreuzigung (23 Pers.) Pferde — Flügel fehlen	gegen Ende des Jahrhunderts.
85. Hattstedt (V) (Husum)	2. Hälfte des 15. Jahrh. Hohenaspe nahe verwandt	Kreuzigung (18 Pers.) Pferde — Verkündigung Geburt Anbetung Darbietung	ca. 1480.
86. Schobüll (Husum)	Bekrönung an Hattstedt erinnernd	Nur Reste, Apostel und Heilige aus den Flügeln.	
87. Morsum (Sylt) Bemalung erhalten	Neukirchen W-H und Rapstedt nahe verwandt. 2. Hälfte des 15. Jahrh.	Christus und Gott Vater mit Martin u. Severin, grosse Figuren — Apostel	ca. 1500.
88. Randrup (Tondern) alte Bemalung	2. Hälfte des 15. Jahrh.	Reste: Maria u. Christus thronend.	
89. Dahler (Tondern)	2. Hälfte des 15. Jahrh.	Krucifixus mit Johannes u. Maria u. 12 Apostel.	
90. Dahler (Tondern)	15. Jahrh.	Lebensgrosse Maria im Strahlenkranz	vgl. Halk.
91. Döstrup (Tondern) Bemalung erhalten	2. Hälfte des 15. Jahrh.	St. Laurentius mit Aposteln u. Heiligen (fast lebensgrosse Figuren)	Ende des Jahrh.

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
92. Osterlügum (Apenrade) Bemalung erhalten	2 Nebenaltäre 2. Hälfte des 15. Jahrh.	1. Einzelfiguren: Katharina Nicolaus Barbara 2. Maria im Strahlenkranze, Christus und Michael.	
93. Süderhastedt (Ditmarschen)	2 Nebenaltäre 2. Hälfte des 15. Jahrh.	Kreuzigung (24 Pers.) Verkündigung Darstellung Geburt Anbetung	vgl. Ostenfeld.
94. Nordhackstedt (Flensburg)	2 Nebenaltäre 2. Hälfte des 15. Jahrh.	Im quergeteilten Schreine oben: Maria m. Kind, unten: Annengruppe.	
95. Koldenbüttel (V) (Eiderst.)	letztes Viertel des 15. Jahrh.	Kreuzigung (39 Pers.) Pferde — Apostel Flügelbilder.	
96. Mögeltondern (V) (Tondern) Bemalung z. T. erhalten	gegen Ende des 15. Jahrh.	Kreuzigung (29 Pers.) Pferde — Apostel, in den Flügeln Temperabilder mit Passionsscenen.	
97. Rapstedt (V) (Tondern)	Ende des 15. Jahrh. dem in Abel fast gleich	$\frac{3}{4}$ lebensgrosse Dreieinigkeit mit 2 Heiligen Apostel	Beckett hat schon S. 68, 73 u. 192 auf die Ähnlichkeit mit dem Altar zu Hald (Randers) und den lübecker Ursprung aufmerksam gemacht. Vgl. Goldschmidt Taf. 29 den Altar aus d. Kathar.-Chor 1496 und aus der Bürgermeisterkapelle 1491—1500.

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
98. Beftoft (Hadersleben)	gegen Ende des 15. Jahrh.	Nur eine lebensgrosse Maria mit Kind erhalten.	
99. Schrustrup (Hadersleben)	etwas älter als der in Rödding	Gott Vater mit gekreuzigtem Sohne auf dem Schoosse, sonst wie in Rödding.	
100. Rödding (Hadersleben)	um 1500 spätestgothisch manieriert	Gott Vater mit dem Sohne, links Maria, rechts Heiliger $\frac{2}{3}$ lebensgross — Apostel.	
101. Schleswig (Praes.-Kl.)	Ende des 15. Jahrh.	Maria und Anna umgeben von einem die Wurzel Jesse darstellenden Rankenwerk mit 26 Figuren	Anfang des 16. Jahrh. mit Zeichen niederländ. Einflusses.
102. Sterup (Flensburg)	gegen 1500, dem Steinberger nahe verwandt, aber etwas jünger	Kreuzigung (56 Pers.) Pferde — Apostel.	
103. Preetz Klosterkirche (Plön) alte Bemalung erhalten	Ende des 15. Jahrh.	Die Heil. Sippe. Anna, Maria Elisabeth nebst Gatten u. Gott Vater, gute Flügelbilder: Bartholomäus und Antonius	später zu setzen.
104. Kiel Heil. Geist, alte Bemalung erhalten	laut Inschrift von 1506	Kreuzigung (30 Pers.) Pferde — Apostel, Flügelbilder in Tempera	auffallende Staffagefiguren. vgl. oben S. 66.

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
105. Kotzenbüll (Eiderstedt)	laut Inschrift von 1506	Im Schrein Kreuzigung (40 Pers.) mit Pferden und Hintergrundscenen. Überhöhung: Maria u. Gott Vater mit Christus und Maria	Händewaschung, Verspottung, Auferstehung u. Höllenfahrt, Beweinung u. Grablegung. Vgl. oben S. 62.
106. Ulkebüll (V) (Alsen) Bemalung erhalten	Anfang des 16. Jahrh.	Anbetung der Könige; in den Flügeln der Überhöhung: Katharina und eine Heilige, — Scenen aus dem Leben Mariä u. des Franziskus	
107. Heide (Nord. Ditmarschen) Altar. In der Kirchhofskapelle befindet sich nur das Mittelstück	Anfang des 16. Jahrh.	Leichenpflege, Joseph von Arimathia, Nicodemus etc. — St. Georg mit Lindwurm, Kreuzigung Andreae, Hinrichtung Joh. d. T., Bischof Kranke heilend.	
108. Enge (V?) (Tondern) zurecht gemacht	Anfang des 16. Jahrh.	Kreuzigung (16 Pers.) Pferde und Geschichte der Katharina, — Apostel und weibliche Heilige.	
109. Segeberg (Segeberg)	erste Zeit des 16. Jahrh.	Kreuzigung (30 Pers.); in den Schrein hineingezogen: Gefangennahme, vor Hannas, Geisselung, Ecce homo, vor Pilatus, Kreuztragung, Abnahme, Auferstehung, Jünger in Emmaus	Himmelfahrt, Ausgiessung des heil. Geistes, jüngstes Gericht.

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
110. Pellworm, neue Kirche	Anfang des 16. Jahrh. (aus Ilgref)	Kreuzigung (50 Pers.) Pferde und 13 Einzelfiguren. — Auch in den Flügeln je 6 Einzelfiguren. Gefangennahme, vor Pilatus, Dornenkrönung, Geisselung, in der Staffel: Maria und Anna selbdritt.	
111. Gettorf (Eckernförde)	Anfang des 16. Jahrh. — („an Brüggemann ist nicht zu denken" H.)	Lebensgrosse Maria im Strahlenkranz mit Evangelienzeichen. — Verkündigung, Anbetung der Könige, Geburt, Darstellung.	
112. Halk (Hadersleben) Nothelfer alt	Anfang des 16. Jahrh.	Kampf St. Georgs mit dem Drachen — 14 Nothelfer.	
113. Tieslund (Hadersleben)	dem Röddinger verwandt, Anfang des 16. Jahrh.	Gott Vater mit Sohn und Maria — Apostel.	
114. Preetz (V) (Plön) Klosterkirche Bem. erhalten	1510 ?	22 Einzelfiguren; arg zerstört, wie die Flügelbilder.	
115. Witzwort (Eiderstedt)	etwa um 1510 in Aufbau und Arbeit gleich Osterhever; dem Relief in Heide nahe verwandt	Kreuzigung (43 Pers.) mit Hintergrundsscenen: Kreuztragung, Annagelung, Grabbesuch. — Vor Pilatus, Verspottung, Beweinung, Auferstehung, in der Predella: 12 Apostel	etwas später zu setzen.

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
116. Bordesholm (Kiel) zurecht gemacht, Augustinaltar	um 1500	Augustin in $\frac{2}{3}$ Lebensgrösse, von einer Ranke umgeben.	
117. Osterhever (Eiderstedt)	gleicher Hand mit Kotzenbüll, Witzwort ganz nahe verwandt	Kreuzigung (ca. 50 P.) mit Hintergrundsscenen. — Verspottung, Geisselung, Ecce homo, Annagelung.	
118. Aventoft (V) (Tondern) H. A.	Osterhever verwandt	Kreuzigung (46 Pers.) mit Pferden und Hintergrundsscenen — Apostel, — in der Predella: Anna. Flügelbilder.	
119. Heide, (N. D.) Relief, jetzt in der Kirchhofskapelle	um 1510—1520	Vorne ein Donator u. Christi Auferstehung. Die Frauen ziehen zum Grabe aus den Thoren Jerusalems, dahinter: Christus am Ölberg und Adam aus der Hölle rettend.	
120. Eken (V) (Alsen)	1515 laut Inschrift „spätestgothisch" (H.)	Schrein u. zwei Flügel mit 12 Aposteln erhalten.	
121. Hütten (Eckernförde)	1517 (H. giebt irrtümlich 1417)	Maria mit dem Kinde. In der Staffel 11000 Jungfrauen.	

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
122. Loit (VII) (Apenrade) mit 2 festen Flügeln	1520 laut Inschrift	Kreuzigung (33 Pers.) Pferde, Joh. d. T. u. Erasmus $\frac{2}{3}$ lebensgross. — Apostel, sehr wohl erhaltene Ölgemälde: Heilige, Gesch. Joh. d. T. u. Leidensgeschichte. Staffel: Annengruppe	vgl. oben S. 68.
123. Osterlügum (Apenrade)	von der Richtung des Loiter Altars	Kreuzigung (16 Pers.) Pferde; in der Überhöhung: Gott Vater, — Ölberg, Geisselung, Predella: 12 Apostel, Verspottung, · Grablegung, darüber Gertrud und Katharina	etwas jünger als Loit bei Apenrade.
124. Bordesholm-Schleswig	1521 vollendet	Kreuzigung, Kreuztragung, — Leidensgeschichte in 14 Bildern. Staffel: Abraham und Melchisedek, Abendmahl d. H., Agape; Passahfest. — Bekrönung: Christus als Weltenrichter mit zahlreichen Figuren des jüngsten Gerichtes	vgl. oben S. 71.
125. Bordesholm (Kiel) (Thaulow-Museum)	„von Brüggemann“	Kreuztragung und Kreuzigung	restauriert.

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
126. Neumünster (Thaul.-Mus.)	von Coronäus S. 598 Brüggemann zugeschrieben	Von dem Altar, der auch eine Verkündigung enthielt, ist nur die Kreuzgruppe mit Resten alter Bemalung erhalten.	vgl. den III. Teil.
127. Brügge (Kiel)	Nur Schreinreste von einem Altar erhalten, den Coronäus Brüggemann zuschreibt.		
128. Tetenbüll (Eiderstedt)	1522 laut Inschrift	Kreuzigung (24 Pers.) Geisselung, Kreuztragung, Dornenkrönung, vor Pilatus.	Die Felder sind stark nach Brüggemann gearbeitet. vgl. oben S. 94.
129. Gelting (Flensburg)	Brüggemann nächst verwandt, spätestgothisch = Leck	Kreuzigung (42 Pers.) davon 20 im Hintergrund — Apostel	vgl. über die Beziehung zu Brüggemann die Erläuterung z. Goschhofaltar im III. Teile.
130. Leck (Tondern)	aus Brüggemanns Schule	Kreuzigung (42 Pers.) davon 20 im Hintergrund — Apostel	
131. Schwabstedt (vielleicht V) (Husum)	soll 1521—28 von Brüggemann gemacht sein, doch leidet der Ursprung aus dieser Zeit keinen Zweifel	Kreuzigung (13 grössere Figuren). gute Pferde, Auferstehung, Kreuztragung, Ölberg, Grablegung, — Apostel.	vgl. unten S. 139.
132. Meldorf (S. Ditm.)	Anfang des 16. Jahrh. Von der Richtung Brüggemanns, besonders dem Schwabstedter nahe stehend	Kreuzigung (18 Pers.)— Auferstehung, Kreuztragung, Grablegung, Händewaschung.	vgl. unten S. 139.

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
133. Rendsburg Reste im Th.-Museum	spätestgothisch unter Brüggemanns Einfluss. Osterhever verwandt	Erhalten: aus der Kreuzigung der Streit der Kriegsknechte, Kreuztragung, Grablegung,—Verspottung, Ecce homo, Geisselung, Auferstehung	vgl. Teil III.
134. Haselau (Pinneberg) Reste im Thaul.-Mus.	gothisch	Madonna, in ihrem Mantel die geistlichen und weltlichen Stände bergend, darunter ein Märtyrer, dessen Geschichte in den 4 Flügelfeldern erzählt wird.	vgl. Teil III.
135. Delve (N. Ditm.)	aus der Zeit des Meldorfer Altars	Reste aus Passionsscenen, vergl. l. Bericht des Meldorfer Museums Seite 42.	
136. Bedstedt (Apenrade)	aus spätester Gothik	Kreuzigung (18 Pers.) Pferde und 4 Figuren: Anna, Joh. d. T., Magdalena, Antonius, Apostel.	
137. Aventoft (Tondern) Marienaltar	spätestgothisch erinnert an Neukirchen Wieding-Harde	Maria auf dem Monde, rechts die geistlichen, links die weltlichen Gewalten, — Verkündigung, Anbetung der Könige, Geburt, Darstellung i. T.	
138. Aventoft (Tondern) Margarethenaltar	dem Marienaltar sehr ähnlich, wohl etwas älter	Margaretha auf dem Drachen. — Margaretha vor d. Rat, Margaretha m. Fackeln gebrannt, Margaretha gegeisselt, zum Tode bereit.	

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
139. Norderbrarup (Südangeln) sehr zerstört	spätestgothisch	Maria mit Kind und vier Heilige	Nur der Schrein ist erhalten.
140. Notmark (Alsen)	spätestgothisch	Lebensgrosse Krönung Mariä, ein Bischof und Joh. d. T. — Apostel.	
141. Klanxbüll (Tondern) alte Bemalung	spätestgothisch	Die heilige Sippe 17 Figuren, darüber Gott Vater — Apostel und Heilige.	
142. Töstrup (Südangeln)	späteste Gothik vom Anfang des 16. Jahrh., an Kotzenbüll erinnernd	Kreuzigung (24 Pers.) Pferde, — Apostel.	
143. Esgrus (Flensburg) Bemal. erhalt.	spätestgothisch	Die heilige Katharina auf sich krümmendem Könige, — gute Flügelbilder: 6 weibliche Heilige	
144. Neukirchen (Wieding-Harde)	spätestgothisch	Gott Vater mit dem Leichnam Christi, darüber Engel, die beiden Johannes, — Geschichte Joh. d. T.: Geburt, Enthauptung, Gastmahl, Predigt. In der Staffel: Anna mit Sippe; Johannes und Maria. — Möglicherweise Bekrönung.	

Ort	Zeit nach Haupt	Gegenstand	Bemerkungen des Verfassers
145. Witting (Hadersleben)	Anfang des 16. Jahrh. „schliesst die Gothik ab“	Anbetung des Gekreuzigten, umgeben von einem Rosenkranz mit männlichen und weiblichen, nach Ständen geordneten Anbetern. — „Engelsgeschichten“, in der Staffel: die 14 Nothelfer.	scheint auf Odensee hinzuweisen.
146. Eckernförde	spätestgothisch	Relief: Anbetung der Könige.	
147. Goschhof (Eckernförde) (Th.-Museum)	spätestgothisch „nicht von Brüggemann“	Die heilige Sippe, 6 Personen, — Maria und die 14 Nothelfer.	vgl. unten III. Teil.
148. Kollmar (Steinburg)	Anfang des 16. Jahrh. Anordnung n. dem Lütjenburger Altar	Reste: Kreuzigung, Getsemane, Gefangennahme, Annagelung, Einzug in Jerusalem, Abendmahl.	
149. Rodenäs (Tondern)	spätestgothisches Triptychon	Maria auf dem Monde mit 2 Heiligen, — Apostel, feines Distelwerk.	

Nicht aufgenommen in diese Tabelle sind eine Reihe von Altären, deren Reste ganz gering sind, resp. aus deren Beschreibung bei Haupt ein klares Bild nicht zu gewinnen war. Da aber bei weiteren Untersuchungen doch noch auf diese oder jener Reste zurückgegriffen werden wird, so mögen auch sie der Vollständigkeit halber hier angereiht werden.

150. Burg a./F.: Apostel und sehr zerstörter ⅔ lebensgrosser St. Georg zu Pferde.

151. Friedrichstadt (Schleswig): Krucifix- und Apostelreste. (Letztere nach der Typogr. Brüggemann zugeschrieben.)

152. Probsteier Hagen und 153 Hansühn (Oldenburg): ganz spärliche Reste.

154. Horsbüll (Tondern): an der Taufe 12 spätestgothische, sehr charakteristische Apostel, Reste eines verloren gegangenen Altars mit der Krönung Mariä, dessen Beschreibung noch vorliegt. (Dän. Atlas 7.330 Kleffel. krass. Überbl.)

155. Jevenstädt (Rendsburg); Christus und Maria thronend und Apostel.

156. Jörl (Flensburg): „schwache spätgothische Arbeit". Kreuzigung (13 Pers.) und 4 Apostel.

157. Ketting (Alsen): aus einem „spätestgothischen" Nebenaltar: Christus und Maria, thronend und 10 Apostel.

158. Neuenbrock (Steinburg): dürftige Reste.

159. Nordlügum (Tondern): Kreuzigungsdarstellung „nach Art des Eckwadter Altars" und Apostelreste „aus der Mitte des 15. Jahrhunderts".

160. Nordhasted (S. Ditmarschen), 161. Oland (Husum), 162. Osterlügum und 163. Oxbüll (Sonderburg): Apostel und Krucifixreste.

164. Rinkenis (Apenrade): Maria, Apostel und Heilige „15. Jahrh."

165. Schads (Tondern): Krucifixus und Apostel „spätgothisch".

166. Sieseby (Eckernförde): Beschreibung. (Kleffel. Betrachtungen S. 4. 5.)

167. Sewerstedt (Flensburg): „Pietà aus einem Altar".

168. Stellau (Itzehoe): Kreuzgruppe und 2 Bischöfe.

169. Sterup (Flensburg): Nebenaltar. „15. Jahrh.". Anna selbdritt. Flügel verdorben.

170. Taarstedt (Schleswig): Annengruppe. 171. Thumby: Reste im Thaulow-Museum vergl. unten Teil III.

172. Waabs (Eckernförde): Apostelreste.

173. Wodder (Hadersleben): Von einem Nebenaltar der Kasten mit Laurentius.

174. Witting (Hadersleben): Nebenaltar: Anna mit Christus und Maria auf dem Arme nebst Heiligen. Flügel bemalt.

175. Hörup (Alsen)
176. Kathrinenheerd (Eiderstedt) } spärliche Reste verlorner Altäre.
177. Loit (Angeln)

Die Reihenfolge obiger Tabelle, wie sie nach der Datierung Haupts, der alle diese Arbeiten gesehen und untersucht hat, gegeben ist, kann aber der weiteren

Untersuchung nicht zu Grunde gelegt werden. Teils ist diese zu allgemein gehalten („zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts“, „spätestgothisch“ etc.). Teils können die Datierungen, namentlich die aus dem 15. Jahrhundert nicht aufrecht erhalten werden. Einzelne Bestimmungen Haupts stehen da mit einander in Widerspruch. Der Altar von Abel (Nr. 51) z. B. soll gleich dem von Rapstedt (Nr. 97) sein; ersteren setzt Haupt aber um die Mitte, letzteren an das Ende des 15. Jahrhunderts. Bei dem Altar von Haddeby (42) wird H. selbst an den von Boren (17) erinnert. Diesen setzt er um 1400, jenen um 1450. Dieser wie der Altar zu Hoyer dürften mit Sicherheit in die erste Hälfte des Jahrhunderts hinaufgerückt werden müssen. Der Altar zu Rödding (100) erhält die Bezeichnung „spätestgothisch“, die sonst bei H. auf das 16. Jahrhundert hinweist. Kein Bild bekommt man aus der Datierung der Altäre von Grube (79), Burg (80), Lütjenburg (81), Selent (82), Warder (83) und Westensee (84), die alle unter einander verwandt sein sollen, derart dass man sie in eine Zeit zu setzen geneigt wäre. Es besteht aber zeitlich ein grosser Abstand zwischen dem von Lütjenburg, den wir noch in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts setzen müssen und dem von Westensee, der in den Ausgang gehört. Eine grössere Anzahl von Altären scheint etwas zu früh datiert, wie die von Pellworm a. K. (59), Gikau (75), Schleswig (101). Die Altäre der Westküste: Keitum (39), Abel (51), Westerland (66), Morsum (87) sind mit Rapstedt mehr an das Ende des Jahrhunderts zu setzen, wie ein Vergleich mit dem Altar zu Hald zeigt, den Beckett in das Jahr 1500 zu setzen berechtigt ist, und mit dem Altare aus der Bürgermeisterkapelle in Lübeck, den Goldschmiedt in die Zeit von 1490—1500 setzt. Freilich ist der Altar zu Keitum der früheste in dieser Gruppe. Der Altar zu Ketting (71) ist mit seinem stark naturalistischen Rankenwerk sicher später zu setzen als 1470—1480. Für andere wieder wie z. B. für den Altar zu Neukirchen O. (26), der H. an Grube erinnert, dürfte eine erheblich frühere Datierung richtig sein[1]).

Wir müssen uns also an diejenige Datierung halten, die wir selbst aus eigenem Augenschein oder aus brauchbaren Photographien nach den bei Besprechung der datierten Altäre dargelegten Grundsätzen und nach Vergleichen mit anderen Zentren der Holzplastik gewonnen haben. Hinzutreten auch noch einige, meist auswärts befindliche Altäre Schleswig-Holsteinischen Ursprungs, die von H. nicht berücksichtigt werden konnten.

[1]) Diese Abweichungen in der Datierung der Altäre, besonders des 15. Jahrhunderts setzen das grosse Verdienst H's. nicht im Mindesten herab. Ohne seine fleissige Arbeit wäre eine Orientierung kaum möglich gewesen.

Ort	Zeit	Gegenstand	Bemerkungen
178. Der Altar aus Birket auf Laaland, jetzt im National - Mus. in Kopenhagen	Ende des 15. Jahrh. nach F. Beckett (S. 45—50, Tafel XVIII u. S. 190: sort probablement d'un atelier holsteinois).	Das jüngtse Gericht mit Johannes und Maria nebst dem Engel Michael. — In den Flügeln: die 12 Apostel. Die Aussenbilder zeigen: die Verkündigung, Anbetung der Engel, Anbetung der Hirten und Anna selbdritt.	Beckett hält diesen Altar für hervorgegangen aus einer holsteinischen Werkstatt. In der That gleichen die Apostel dem Typus Ostenfeld und der Christus ohne Bart auf der Oberlippe lässt nach dem, was oben angeführt wurde, kaum einen Zweifel an dem schleswig-holsteinisch. Ursprung. Dann aber wird auch der Altar von Holmegaard zu den schleswig-holsteinischen Arbeiten zu rechnen sein [1]).
179. Der Altar zu Holmegaard auf Seeland, stammt aus der Cisterzienserkirche zu Esrom auf Seeland	von 1496 (vgl. Beckett S. 51 bis 54 u. 190 Taf. XIX)	Mitte: Kreuzigung (27 Pers.); darunter der Stifter. — Flügel: St. Bernhard empfängt Christi Leichnam. — Eine Heilige, St. Juliana. — St. Felicitas mit 7 Söhnen. — Die heilige Ursula mit 11 Jungfrauen	
180. Ein kleiner Altar aus Preetz 52 cm breit — 72 cm hoch, im National - Mus. in Kopenhagen	Anfang des 16. Jahrhunderts	Maria selbdritt. Kind mit Traube / Simon d. ältere auf einer Bank — Verkündigung — Katharina sitzend / Christopherus	Die alte Bemalung auf Kreidegrund ist vortrefflich erhalten. Der Hintergrund zeigt Brokatmuster. Die Arbeit ist, wie die Behandlung der Hände beweist, ausserordentlich fein. Kopf zu Körper = 8 : 45 cm.

[1]) Es ist nicht ausgeschlossen, dass noch andere dänische Altäre, die B. als norddeutsche Arbeit bezeichnet, nach Schleswig-Holstein gehören. Der Altar zu Frørup z. B. erinnert lebhaft an die Ostenfelder Art.

Ort	Zeit	Gegenstand	Bemerkungen
181. Altar angeblich aus Hadersleben im Mus. vaterländischer Altertümer in Kiel. Bemalung erhalten (Mittelfeld 1,60 m breit 1,72 m hoch, Verhältnis von Kopf zu Gestalt = 8 : 54 cm)	1520—1530 um die Zeit des Altars zu Neukirchen W-H., vielleicht von demselben Meister	Kreuzigung in zwei Reihen übereinander, geschieden durch eine Felspartie. Oben 17, unten 14 Pers. — Darüber in der Überhöhung ein Apostel und ein Bischof. — In den Überhöhungen der Flügel zwei weibl. Heilige, darunter: Ölberg Verspottung Geisselung Beweinung	Der Altar ist bis auf den Hintergrund gut erhalten. Er hat eine Bekrönung, von der noch 4 Fialen übrig sind. Das Masswerk ist fein (teilweise ergänzt) und erinnert an Brüggemann, wie auch manches in der figürlichen Behandlung. Der Altar zeigt den charakteristischen Schifferbart bei rasierter Oberlippe und Kinn, ist aber sonst roher gearbeitet als das Brüggemannsche Werk, vgl. die Hände und die übertriebenen Bewegungen. Die einzelnen Figuren sind nicht bei der Handlung, sondern schauen aus dem Bilde heraus.
182. Reste aus dem Altar zu Wonsbeck (Hadersleben) im Museum vaterländ. Altertümer in Kiel. Bemalung erhalten	ca. 1510—1520	Reste einer Kreuzigung, links Mariagruppe und der Kriegsknecht Longinus der sehend wird; rechts der Bekenntnis ablegende Hauptmann mit Umgebung	Die Figuren sind sehr gut und erinnern an Brüggemanns Art bei stärkerer Betonung des niederländischen Charakters. — Das Kostüm erinnert an das des Altars in der Briefkapelle zu Lübeck, aber vgl. auch den Hg.-Leichnamsaltar von 1496 in Lübeck.

Demnach kommen wir unter Weglassung der uns nicht genügend bekannt gewordenen Arbeiten[1]) zu folgender Datirung der in Schleswig-Holstein befindlichen, oder für das Land bestimmten, oder im Lande gearbeiteten Schnitzaltäre.

Bis ca. 1375.

	Nr. der obigen Tabellen:	
1.	1.	Nordhackstedt.
2.	2.	Hürup.
3.	3.	Husby.
4.	4.	Mildstedt.
5.	5.	Schleswig (Cibor. Alt).
6.	6.	Cismar.
7.	7.	Lügumkloster.

ca. 1375 bis gegen Mitte des 15. Jahrhunderts.

8.	9.	Burg a. F.
9.	10.	Landkirchen a. F. (während des Druckes vom Thaulow-Museum erworben).
10.	11.	Petersdorf a. F.
11.	28.	Karlum Teile (Thaulow-Museum).
12.	17.	Arnis-Boren (Thaul.-Mus.) ca 1400.
13.	12.	Lensahn.
14.	23.	Preetz (Kopenhagen).
15.	24.	Mildstedt.
16.	25.	Schwabstedt (Alabaster).
17.	26.	Neukirchen i. O. (Thaulow-Museum).
18.	27.	Kekenis.
19.	40.	Hoyer.

	Nr. der obigen Tabellen:	
20.	41.	Emmerlef.
21.	42.	Haddeby.
22.		(Büsum 1442.)
23.		(Kiel. Hinrik Junge. 1444.)
24.	81.	Lütjenburg.
25.	82.	Selent.

Von ca. der Mitte des 15. Jahrhunderts bis gegen 1480.

26.	36.	Schwesing 1451 (Eckwadt?).
27.		(Trittau 1457.)
28.	46.	Hammelef.
29.	48.	Wodder.
30.	79.	Grube.
31.	83.	Warder.
32.	89.	Dahler.
33.	39.	Keitum.
34.	62.	Kiel St. Nicolai 1460.
35.	63.	Kiel St. Nicolai Nebenaltar.
36.	45.	Ries (Thaulow-Museum).
37.	44.	Hellewadt.
38.	61.	Esgrus.
39.	54.	Kating.
40.	55.	Tating.
41.	56.	Vollerwieck.
42.	64	Ording.
43.	65.	Ülvesbüll.
44.		(Hostrup 1477.)

[1]) Die Anzahl derjenigen Altäre, über die wir zu einem selbständigen Urteil gelangt sind, ist so gross, dass sie auszureichen schien, um einen Überblick über den Entwicklungsgang der Schleswig-Holsteinischen Altarplastik zu gewinnen. Es schien daher richtig in der folgenden Datirung diejenigen Altäre, bei denen eine eigene Besichtigung doch noch eine Nüancierung des Urteils möglich erscheinen liess, fortzulassen. Es ist das für den Zweck dieser Arbeit um so mehr möglich, als es sich meist um unbedeutende oder nur in unzureichenden Resten erhaltene Arbeiten handelt.

Nr. der obigen Tabellen:

45. 49. Arild.
46. 43. Süderhastedt.
47. 59. Pellworm, alte Kirche.
48. 77. Ostenfeld 1480.

Von ca. 1480 bis ca. 1500.

49. 70. Nustrup.
50. 85. Hattstedt.
51. 58. St. Peter.
52. 84. Westensee.
53. 96. Mögeltondern.
54. 73. Nordstrand (Odenbüll).
55. (Schleswig. Anton. 1488.)
56. 179. Holmegaard 1496.
57. 178. Birket.
58. 102. Sterup.
59. 75. Gikau.
60. 76. Steinberg.
61. 91. Döstrup.
62. 66. Westerland.
63. 87. Morsum.
64. 51. Abel.
65. 97. Rapstedt.
66. 100. Rödding.
67. 90. Dahler.
68. 78. Warnitz.

Von ca. 1500 bis ca. 1530.

69. 136. Bedstedt.
70. 113. Tieslund.
71. 107. Heide, Altar.
72. 112. Halk.
73. 103. Preetz, Annenaltar.
74. 71. Ketting.
75. 101. Schleswig, Präsid. Klost.
76. 104. Kiel H. Geist 1506.
77. 105. Kotzenbüll 1506.
78. 109. Segeberg.
79. 118. Aventoft H. A.

Nr. der obigen Tabellen:

80. 117. Osterhever.
81. 180. Preetz klein. Altar, Kopenhagen.
82. 114. Preetz a. A. Klosterkirche.
83. 116. Bordesholm Aug.
84. 147. Goschhof - Eckernförde (Thaulow-Museum).
85. 111. Gettorf.
86. 123. Osterlügum.
87. 120. Eken 1515.
88. Hütten 1517 Kopenhagen.
89. 119. Heide. Rel.
90. 134. Haselau.
91. 141. Klanxbüll.
92. 110. Pellworm, neue Kirche.
93. 182. Wonsbeck.
94. 122. Loit bei Apenrade 1520.
95. 124. Bordesholm - Schleswig vollendet 1521.
96. 125. Bordesholm kl. Altar (Thaulow-Museum).
97. 127. (Brügge.)
98. 126. Neumünster (Reste im Thaulow-Museum).
99. 108. Enge.
100. 131. Schwabstedt.
101. 132. Meldorf.
102. 133. Rendsburg (Reste im Thaulow-Museum).
103. 129. Gelting.
104. 130. Leck.
105. 128. Tetenbüll 1522.
106. 115. Witzwort.
107. 181. Hadersleben (angeblich) Museum vaterl. Alterth.
108. 154. Horsbüll.
109. 139. Norderbrarup.
110. 140. Notmark.

Nr. der obigen Tabellen:			Nr. der obigen Tabellen:	
111.	137. Aventoft	Nebenaltäre.	114.	147. Eckernförde.
112.	138. Aventoft		115.	145. Witting.
113.	142. Töstrup.		116.	144. Neukirchen W. H.

Der Entwicklungsgang der Schleswig-Holsteinischen Altarplastik.

Danach sehen wir erhebliche Wandelungen 1. in der Konstruktion, Einteilung und Ornamentik des Schreines; 2. in der Wahl und Disposition des Gegenstandes; 3. in der künstlerischen Auffassungsweise und endlich 4. in der technischen Durchführung.

Diese Wandlungen mögen im Folgenden konstatiert werden, anknüpfend an das, was oben über die Entwicklung bis in den Anfang des 15. Jahrh. gesagt wurde.

1. Am wenigsten ändert sich die Konstruktion des Schreines. Der Schrein bleibt bis in die letzte Zeit überwiegend ein oben geradlinig geschlossener, rechteckiger Kasten, wie wir ihn schon in Burg, Landkirchen und Petersdorf kennen gelernt haben. Nur dass seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine stärkere Betonung des Mittelfeldes zu beobachten ist, derart dass der ganze Schrein für die Darstellung einer Handlung benutzt wird, wie in Mildstedt (15)[1]) und Neuenkirchen O. (16), während freilich noch die alte Art der Einteilung ohne besondere Hervorhebung des Mittelfeldes wie in Landkirchen, Petersdorf aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts weiter besteht; vergl. in Hoyer (19), Emmerleff (20) und Haddeby (21). Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts merken wir auch hier zu Lande die Tendenz eine bewegtere Linie durch Überhöhung des Mittelfeldes zu erzielen. Eine solche haben die Altäre zu Eckwadt (2. Hälfte d. 15. Jahrh.), Pellworm a. K. (47), Ulkebüll (ca. 1500—1510), Kotzenbüll (1506), Osterlügum (1500—1520), Bordesholm-Schleswig (1521), Hadersleben (107) und Neukirchen W. H. (116), (1520—1530). Eine Bekrönung ist nur noch an dem Brüggemanschen Altar und dem angeblich aus Hadersleben stammenden im Kieler praehistorischen Museum zu finden. Möglicherweise haben aber noch mehr Altäre wie z. B. der von Neukirchen W. H. diesen Schmuck gehabt. Die bei den Niederländern beliebte geschwungene Linie ist nur in den Flügeln von Kekenis (18) und am Brüggemannschen Altare vorhanden.

Die Einteilung des Schreines wird etwas reicher seit der 2. Hälfte des Jahrhunderts. Ohne die Einheit des Schreines als Hauptfeld zu stören, treten

[1]) Diese Zahlen beziehen sich auf die Datierungstabelle S. 121.

2 und 4 Heilige, die an der Hauptdarstellung unbeteiligt sind, zu dieser hinzu, wie in der Gruppe Ries (36), Hellewadt (37), Esgrus (38), Ording (42), Halk (72) etc. und der Gruppe der Sylter Altäre Keitum etc., Rapstedt (65), in Notmark und Klanxbüll, auch in Lütjenburg (24) und Grube (30), oft durch Säulen getrennt. Dann treten scenische Felder ins Mittelfeld hinein zuerst in Pellworm a. K. (47) zwei, in der letzten Zeit 4 wie in Schwabstedt (100), Enge (99). Endlich reicht die Feldereinteilung nicht mehr aus, um Alles anzubringen, was der Meister erzählen will, und es werden ohne irgend welche ornamentale Hervorhebung Scenen in den Hintergrund der Hauptdarstellung hineingesetzt, die mit dieser nicht gleichzeitig sind, wie in Kotzenbüll (77), Aventoft (79), Osterhever (80), Witzwort (106), Warnitz (68), Loit (bei Apenrade). Auch die Flügelfelder enthalten zuweilen 2 Handlungen neben einander (Kotzenbüll etc.). Am reichsten ist die Gliederung in Pellworm n. K. (92), im Brüggemann-Altar und in Witting, dessen Altar mit seiner gedrängten Komposition an den Claus Berg-Altar in Odense erinnert. Eine merkwürdige Teilung des Mittelfeldes durch einen querlaufenden Felsabhang findet sich in den Altären von Bordesholm-Schleswig, dem sogenannten kleinen Bordesholmer Altar (95), und dem sogenannten Haderslebener Altar im prähistorischen Museum in Kiel.

Der architektonisch-konstruktive Charakter des Ornaments, den wir in Cismar und Schleswig (Cib. Alt.) sahen, tritt mehr und mehr zurück. In den Fehmarner Altären und auch in Hoyer ist noch ein richtig empfundenes Strebesystem angebracht. Aber schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts (Neukirchen i. O.) fallen die architektonischen Stützen ganz weg. Der Schrein wird einfach in Bildfelder eingeteilt, die mit aneinander gereihten Bögen oder frei hängenden Baldachinen überspannt sind. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fängt das architektonische an wieder stärker hervorzutreten, aber mehr im dekorativen als im konstruktiven Sinne. Schon in Kiel (1460) finden sich Ornamentfigürchen unter kleinen Baldachinen in den Hohlkehlen der Bogenstützen. Es treten wieder trennende Säulchen zwischen die Felder, die seit den 80. Jahren gedreht werden (Mögeltondern (53), Gikau (59), Sterup (58), Sylt (62), Döstrup (61), Rapstedt (65) etc.). Der Schrein wird durch einen baldachinartigen Überhang wieder zum Gehäuse (Warnitz (68), Burg, Nebenaltar). Die gedrehten Säulen bekommen Ringe um die Mitte und lösen sich mehr und mehr in frei spriessendes Astwerk und Rankenwerk auf, wie in Loit (Apenrade 94) und Pellworm (neue Kirche 92), das gar keinen architektonischen Charakter mehr hat. Brüggemann biegt schon in seiner reichen architektonischen Bekrönung die Fialen um. Im Ganzen zeigt die letzte Periode die Tendenz architektonische Teile möglichst zahlreich hinzu-

zufügen, wobei jedoch das Verständnis für den architektonischen Wert der einzelnen Glieder verloren geht.

Was die Bildung des Ornaments im Einzelnen angeht, so konnten wir Manches, was Goldschmidt für die Lübecker Plastik als Kriterium der einzelnen Entwicklungsperioden beibringt, in Schleswig-Holstein nicht bestätigt finden. Goldschmidt kanstatiert, dass dort in der Zeit bis 1450 die Baldachine vorherrschen und meist zweistöckig sind, dass der Rundbogen noch stets hervortritt, die Kreuzblumen klein sind und das dahinter liegende sehr feine Gitterwerk hervortreten lassen, während in der 2. Periode die Kreuzblumen grösser und zerlappter werden, das nicht mehr so feine Gitterwerk verdecken, sowie dass die Baldachine jetzt meist einstöckig sind und die aneinander gereihten Kielbögen nichts mehr vom Rundbogen spüren lassen. Das stimmt für Schleswig-Holstein nicht. Der Altar zu Pellworm a. K. z. B., den wir nahe an 1480 setzen müssen, hat in zweistöckigen Baldachinen, sehr feines Gitterwerk mit kleinen Kreuzblumen, die durchaus nicht verdecken. Auch der Rundbogen ist im Mittelfelde noch angedeutet, wie er sich denn an zahlreichen Altären der 2. Hälfte des Jahrhunderts noch stark ausgesprochen findet, z. B. in Kiel (1460) und Hattstedt. Es gilt hier wohl, was F. Beckett bei dem interessanten Vergleiche zwischen den Altären von Böslund und Tjaereby feststellt, dass zurückgebliebene Meister im Lande sich auch in späterer Zeit nach der Ornamentbildung früherer Epochen richten [1]). Diese Dinge an sich können daher für Schleswig-Holstein noch nicht als Kriterium des Alters dienen. Wohl aber scheint der Rundbogen ohne Andeutung des Kielbogens wie in Neukirchen i. Oldenbg. ein sicheres Kriterium der Frühzeit auch für dieses Land zu bilden. Im Übrigen können wir die Entwicklung des ornamentalen Schmuckes von der kleinen streng stilisierten Kreuzblume bis zur frei und wild geschwungenen Ranke auch in Schleswig-Holstein verfolgen. Seit ca. 1500 ersetzt sich auch hier wie in Lübeck das Maasswerk durch Rankenwerk [2]). Neben ornamentalen Bildungen von „verblüffender" Feinheit wie in Bordesholm-Schleswig, Schwabstedt (131), Segeberg (109), Neukirchen W. H., Hadersleben (107), Heide (119) (Rel.), finden wir ziemlich roh und wild gearbeitetes Astwerk in Osterlügum (123), Meldorf (132), oft schon

[1]) Vergl. auch die treffende Bemerkung Goldschmidts über das Verständnis gothischer Architekturformen im Norden a. a. O. S. 9.

[2]) Goldschmidt a. a. O. findet die erste Andeutung des Rankenwerkes in der Lübecker Plastik an dem unter Bischof Albert Crummendieck im Jahre 1477 hergestellten Triumphkreuze im dortigen Dome; — aber nur die erste Andeutung. — Wirklich ausgebildetes Rankenwerk findet er in der Lübecker Plastik vor 1500 nicht. Das früheste Beispiel sieht G. in dem Schonenfahrergestühl in der Marienkirche von 1506. Der gleichzeitige Altar im Dom hat es noch nicht.

mit Ausläufern, die an den Charakter der Renaissance erinnern. Ausgesprochene Renaissancemotive, sehen wir nur in Loit (Apenrade) (122). Das den Niederländern eigentümliche „Stalaktitenwerk" ist nirgends zu konstatieren. Wohl aber hat eine ganze Reihe von Altären der spätesten Zeit jene Ansätze spätgothischer Rippengewölbe, die aus der Hinterwand der Felder hervorspriessen, vorne aber in frei herunterhängenden Zapfen endigen. (Bordesholm-Schleswig, Segeberg, Neukirchen W. H., Meldorf).

Den Abschluss oben bildet in der Regel, oft freilich durch barokes Rankenwerk später ersetzt, eine Kreuzblumengalerie, die eine gleiche Tendenz der Entwicklung zeigt, wie das bisher aufgeführte Ornament. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind die Kreuzblumen noch klein und einfach aus drei dreieckigen Blättchen gebildet. Klein bleiben sie auch noch in dem folgenden Abschnitt, aber da sind sie reicher stilisiert und zerlappter (Kiel 1460). In Ostenfeld und Hattstedt werden sie schon grösser. Die Mittelrippe wird hoch emporgezogen und von ihr zweigen sich 6, 8 und mehr Blättchen ab.

Über die wichtigen Fragen, wie sich die Technik der Bemalung bei uns entwickelt hat, wann man kleine Ornamente (aus Ringen und Punkten) in den Kreidegrund punzte und wann man begann Brokatmuster einzupressen, wie es mit der Vergoldung und mit der Behandlung des Hintergrundes, und wie es mit der Staffel bestellt war, lässt sich bei der in dieser Hinsicht besonders schlechten Erhaltung der Altäre ein entscheidendes Urteil noch nicht abgeben. Die Bemalung ist zu oft bis auf den Kreidegrund abgeschält und abgekratzt. Ursprünglich nicht bemalte Altäre sind ausser dem Bordesholmer Altar von Brüggemann mit Bestimmtheit nicht nachweisbar. Die Untersuchung der Staffeln ist besonders schwierig. Oft wird sie durch den modernen Aufbau des Schreines unmöglich, oft mag eine später vorgesetzte Wand noch eine alte Predella bergen. Nur soviel darf bemerkt werden, dass sich in Lütjenburg und Selent eine staffelartige Hineinziehung eines Streifens in das Mittelfeld findet. Da Kollmar nach H. S. 493 genau die gleiche Anordnung gehabt haben soll, so mag hier eine gleiche Einziehung bestanden haben. Die im Thaulow-Museum erhaltenen Reste vom Leezener Altar dürften die gleiche Stelle im Altar eingenommen haben. Erhalten sind Staffeln aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts (z. B. in Kating (39), Hattstedt (50), Nordstrand (54) etc.).

In dieser Zeit (Selent um die Mitte des Jahrhunderts und Kiel 1460) treten auch die Pentaptycha zahlreicher auf, wie sie in dem oben gegebenen Register durch (V) bezeichnet sind. Einer noch reicheren Ausstattung begegnen wir in Warnitz (68) und Loit (Apenrade) (122), nämlich 6 Flügeln, von denen die beiden äusseren festgemacht sind. Einen sicheren Anhalt für das Vor-

kommen von Pentaptycha und noch reicherer Flügelausstattung vermögen die Bemerkungen in der obigen Tabelle nicht zu geben. Auch die gemalten Flügel- und Predellenbilder konnten nur in beschränktem Masse zur Datierung herangezogen werden, weil auch hier die eigene Untersuchung, die bei dem jammervollen Zustand der meisten Gemälde recht erschwert ist, noch nicht weit genug fortgeschritten ist. Im Ganzen aber dürfen wir behaupten, dass die Malerei hinter der Plastik in Schleswig-Holstein weit zurück steht.

2. Was Wahl und Disposition des Gegenstandes angeht, so fällt vor allem auf, dass bestimmte Gegenden ein und denselben Stoff, eine und dieselbe Disposition bevorzugen. In Nordfriesland mit seinen Inseln und den östlich anstossenden Teilen des nördlichen Schleswig füllt meistens die heilige Dreieinigkeit, Gott Vater mit dem todten Sohn auf dem Schoosse oder den Schmerzensmann neben sich haltend, oder auch die sogenannte Krönung oder Verherrlichung Mariä, das was der Italiener la majestà della virgine nennt, zumeist aber wohl als eine Fürbitte der Maria bei Christus aufzufassen ist, den Schrein. Alle die Altäre, in denen dieser Gegenstand das Hauptfeld bildet: Hoyer, Emmerleff, Haddeby, Feldstedt, Abel, Deezbüll, Rapstedt, Norderbrarup, Westerland, Keitum, Morsum, Föhr, Schrustrup, Tieslund befinden sich in Orten aus den genannten nördlichen Gegenden, den heutigen Kreisen Tondern, Apenrade, Hadersleben und Nordschleswig. Auch scheint diese Darstellung auf das 15. Jahrhundert beschränkt zu sein, während in der letzten Periode statt dessen Maria in der Strahlenglorie auf dem Halbmond stehend oder die heilige Sippe bevorzugt wird. Die Eiderstedter Altäre haben überwiegend den gleichen Typus, nämlich in der Mitte die aus wenigen Personen bestehende Kreuzigung und in den Flügeln die Apostel. Für Holstein vermochte ich eine solche Bevorzugung eines Gegenstandes in bestimmten Gegenden nicht in gleichem Masse zu konstatieren (vermutlich wegen der Nähe des einflussreichen Kunstcentrums Lübeck). Doch dürfte auch hier bemerkt werden, dass die Altäre der Frühzeit auf Fehmarn, dann die von Neukirchen und Lütjenburg, Grube, Gikau, Selent und Warder eine gewisse innere Beziehung zu einander, die letztgenannten auch gleichen Gegenstand und gleiche Einteilung haben. Alle diese Orte liegen um das Fürstentum Lübeck, dessen Altäre auch noch in Betracht gezogen werden müssten.

An dieser Kreuzigung lässt sich verfolgen, wie stufenweise eine immer stärkere Erweiterung des Gegenstandes, eine immer dramatischere, lebendigere Schilderung und Auffassung stattfindet. In der Frühzeit bestand die Darstellung nur aus dem Krucifixus, rechts davon Johannes, links die Maria (Burg, Landkirchen, Lensahn). Dann tritt Johannes zu Maria, die von mehreren Frauen umgeben ist, während die andere Seite durch Reisige

und Würdenträger gefüllt wird, von denen in der Regel zwei in lebhafter Unterhaltung dargestellt sind. Unter den Reisigen ist einer bemerkbar, der einen kleinen Eimer mit Essig trägt und nach dem Herrn mit der Lanze hinaufreicht. Zum Krucifixus treten die Schächer und schwebende Engel, erst 3, 4, dann 5. Am Fusse des Kreuzes liegt noch der älteren Auffassung entsprechend, wonach sich Adam aus der Erde erhebt, Todtengebein, Schädel und Knochen Adams[1]). Vgl. Mildstedt und Neukirchen i. O. Ähnlich in Lütjenburg, Selent, Warder, Grube, um die Mitte des Jahrhunderts, nur dass hier schon der Schreiber hinzutritt, der beauftragt ist die Kreuzinschrift anzufertigen, und mit dem sich ein Würdenträger über die Fassung unterhält (Lütjenburg). Nach Joh. 19; 20, 21, wäre es Pilatus selbst gewesen, der die Inschrift schreibt. Es ist aber in den Altären stets ein junger Mann von untergeordnetem Range dargestellt. Auch der Hauptmann, der da ausruft (Matthaeus 27, 54): „Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen", wird stärker hervorgehoben, in dem er Zeugnis ablegend nach oben weist. Zu dem einen Reisigen, der mit der Lanze handtiert, tritt ein zweiter auf der anderen Seite. Es ist der Kriegsknecht Longinus, mit dem die Legende ein seltsames Spiel getrieben hat. Nach Johannes 19, 34 hat ein Soldat, nicht der Hauptmann, die Seite des Herrn angestochen. Nach der Legenda aurea hat er dabei seine Augen mit dem Blute Christi berührt und ist geistig sehend geworden. Dieser Vorgang findet sich nun auch in den Schleswig-Holsteinischen Altären seit der Mitte des 15. Jahrhunderts (Lütjenburg, Kiel 1460 etc.) stets derart, dass L. mit der einen Hand an das Auge fasst oder auf dasselbe hindeutet, als ob ihm ein Tropfen Blut hineingefallen wäre und zwar meist mit einem Ausdruck als ob er körperlich sehend würde, was bei einem Soldaten keinen Sinn hätte, aber auch sonst so aufgefasst worden zu sein scheint[2]). An der

[1]) Schon bei den Kirchenvätern des 3. Jahrhunderts findet sich die Auffassung, dass Adams Grabstätte auf dem Kalvarienberge sei, oder wenigstens, dass sein Schädel bei der Sündflut dahin verschlagen worden sei („Schädelstätte"). In Miniaturen und plastischen Werken der Karolinger Zeit sehen wir Adam unter dem Kreuze im Grabe liegend oder sich aus dem Sarge erhebend (vgl. die Inschrift auf dem Krucifix in Chur. „Ecce resurgit Adam cui dat deus in cruce vitam". Auch im Hortus deliciarum (zwischen 1159 und 1175) ist noch das volle „sepulcrum Adae" gezeichnet. Seit dem 13. Jahrhundert begnügt man sich mit dem Schädel und Knochen (vgl. Kraus II_1 341) u. A.

[2]) vgl. Kraus a. a. O. II_1 338 und Detzel, Christl. Ikonographie, Freiburg 1896 Bd. II S. 490. In der zwar vom Jahre 586 datierten aber wohl später anzusetzenden syrischen Evangelienhandschrift des Mönches Rabulas (Bibliotheca Laurenziana in Florenz) vgl. Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes, Schaffhausen 1870 p. 165) sehen wir eine Miniatur der Kreuzigung, auf der schon die wesentlichen Bestandteile der späteren Darstellungen angedeutet sind: Christus und die beiden Schächer, über ihnen Sonne und Mond, Maria und Johannes und die Frauen. Am Fusse des Kreuzstammes sitzen drei würfelnde Kriegsknechte. Rechts neben dem Kreuze steht ein Kriegsknecht, der dem

Stelle, wo in Mildstedt und Neukirchen der Schädel liegt, erscheint in Lütjenburg schon Maria Magdalena vor dem Kreuzesstamm knieend. Umgeben ist das Mittelfeld in Mildstedt und Neukirchen von 4, in Lütjenburg von 8, in Selent von 12, in Kiel von 20 Scenen. Dieselben Typen, nur zunächst in knapperer Zahl, erscheinen auf den mehr handwerksmässig hergestellten Altären (von Schwesing bis Ostenfeld) und in Eiderstedt, und zwar in zunehmender Figurenzahl von 8—21. In Kiel (1460) sehen wir im Vordergrunde Stifterfiguren.

Um 1480 macht sich eine erhebliche Wandelung und stärkere Erweiterung des Gegenstandes bemerkbar. Schon seit der Mitte des Jahrhunderts (in Lütjenburg und Selent, weiter in Ostenfeld) wird das nach den Evangelien vorüber drängende Volk stärker betont durch Typen aus dem Volksleben, wie den auf Krücken heranhumpelnden Krüppel. Nun macht man sich an die Bildung von Pferden. Eine immer grössere Anzahl von Reisigen und Würdenträgern ist beritten (am frühesten wohl in Hattstedt). Veronica mit dem Schweisstuche, das in Kotzenbüll ein plastisch gearbeitetes Haupt zeigt, tritt hinzu und die Kriegsknechte, die sich um den Rock balgen (schon in Nordstrand, Odenbüll). Ein Engel und ein Teufel ziehen die Seelen aus den Schächern (Pellworm a. K.). Die Figurenzahl unter den Kreuzen erweitert sich dadurch bis zu einem Gedränge von 70 (Steinberg) und 73 (Gikau) Personen.

In der letzten Periode endlich sehen wir eine doppelte Tendenz. Die eine (vertreten durch die Gruppe Kotzenbüll, Aventoft, Osterhever, Loit (Apenrade), Gelting, Heide) geht noch weiter in dem hineinpferchen von Handlungen in das Mittelfeld. Den Hintergrund füllt eine felsige Landschaft mit Bäumen, oft mit Andeutung der Stadt Jerusalem; und in diese werden jene oben schon erwähnten Hintergrundsscenen hineinkomponiert, die wie Kreuztragung und Annagelung teils vor, teils wie Kreuzabnahme, Grablegung und Beweinung nach der Haupthandlung liegen. Zahlreiche kleine Einzelfiguren wie der gehängte Judas (Kotzenbüll) sind in der Landschaft angebracht. Sonne und Mond, schwebende Engel und Gott Vater über dem Kreuze treten

Herrn den Schwamm reicht, links ein Kriegsknecht, der den Herrn mit einer Lanze in die rechte Seite sticht. Über diesem steht: *ΛΟΓΙΝΟC*. Erst das spätere Mittelalter hat die Legende dahin ausgebaut, dass Longinus durch einen Blutstropfen des Herrn sehend wird. Vor dem 14. Jahrhundert ist die Darstellung dieses Vorganges in der bildenden Kunst bis jetzt nicht nachgewiesen. In der Miniatur des aus dem 10. Jahrhundert stammenden Codex Egberti in der Stadtbibliothek in Trier (vgl. F. X. Kraus: Die Miniaturen des codex Egberti 4° mit 60 Tafeln in Lichtdruck) fehlt Longinus noch. Dort trägt der Mann mit dem Schwamme die Bezeichnung: STEPHATON. Sonne und Mond verhüllen ihr Haupt.

hinzu. Das Ganze wird zu einem völlig unübersichtlichen Figurengewirre, wie wir es allerdings noch schlimmer an niederländischen und niederrheinischen Altären beobachten (vgl. z. B. den Hochaltar in St. Nicolai zu Kalkar) und an den aus Claus Berg's Werkstatt hervorgegangenen dänischen Altären. Daneben finden wir eine andere Tendenz, die zu Brüggemann führt, die die Figurenzahl wieder bis auf 13 und 18 einschränkt und dem Ganzen bei aller Derbheit ein ruhigeres, übersichtlicheres Gepräge giebt, wie wir es eher an oberdeutschen Werken zu sehen gewohnt sind.

Hier ist auch nicht ein einziger neuer Zug (es sei denn die etwas originell aufgefasste Schreibergruppe bei Brüggemann) in Schleswig-Holstein in die längst überall gewohnte Scenerie (vgl. die Anmerkung auf S. 135) der Kreuzigung eingefügt. Aber das Auftreten der einzelnen Erweiterungen dürfte für die schleswig-holsteinische Entwicklung von Interesse sein.

An der Mariengruppe und den Gekreuzigten kann man das Fortschreiten einer immer lebendigeren, realistischeren, schliesslich derb abschreckenden Auffassungsweise verfolgen.

Den Ausgangspunkt für die Mariendarstellung bilden die Worte im Johannesevangelium 19, 25—27: „Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester Maria Cleophas Weib und Maria Magdalena. Da nun Jesus seine Mutter sahe und den Jünger dabeistehen, den er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter: Weib, siehe, das ist dein Sohn. Darnach spricht er zu dem Jünger: Siehe das ist deine Mutter. Und von der Stund an nahm sie der Jünger zu sich". — Die übrigen Evangelien, die das Gespräch nicht haben, nennen die Frauen anders, nämlich Matthaeus: „Maria Magdalena und Maria Jacobi und Joses und die Mutter der Kinder Zebedäi" und Marcus: „Maria Magdalena und Maria des kleinen Jacobi und Joses und Salome". Lucas nennt sie überhaupt nicht. Daraus hat die bildende Kunst zunächst nur Maria und Johannes herausgegriffen. Die Evangelienminiaturen haben die Maria stets stehend, vielleicht das Haupt schmerzvoll zur Seite geneigt. Es ist das sittliche Gefühl des Ringens nach Fassung im schweren Schmerz, das zum Ausdruck gebracht ist. Das ist auch noch die Auffassung in den Altären der Frühzeit auf Fehmarn und in Lensahn und entspricht dem liturgischen: „stabat mater dolorosa!" In dem Malerbuche vom Berge Athos [1]) findet sich schon die Auffassung,

[1]) Die Datierung dieses merkwürdigen Buches, deutsch herausgegeben von Godehard Schäfer: *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*, Trier 1855, schwankt zwischen dem 13. und dem 17. Jahrhundert, was nebenbeigesagt einen klassischen Beweis für die Erstarrung der byzantinischen Kunst liefert. Es erscheint jedoch nicht zweifelhaft, dass wir in diesem Buche eine Codificierung älterer Vorschriften besitzen, die bis in das 1. Jahrtausend zurückgehen.

dass Maria ohnmächtig wird. Das klingt schon an in den Altären von Neukirchen und Mildstedt, wo Johannes und die Frauen ihr unter die Arme greifen, um sie zu stützen. Aber sonst ist es noch durchaus die nach Fassung ringende, aufrecht stehende, im Schmerze Anderen die Hände drückende Figur. Auch in Lütjenburg, Kiel und Grube steht sie noch, wenngleich mit stärkeren Anzeichen der Ohnmacht. Dann aber, seit Mitte des Jahrhunderts, ist von einem Ringen nach Fassung nicht mehr die Rede. Es ist im Gegenteil die Fassungslosigkeit, die in der ohnmächtig zusammenknickenden (Schwesing, Ostenfeld), dann (schon in Hattstedt, Bedstedt) mit den Knieen die Erde berührenden Figur vorherrschend zum Ausdrucke gebracht wird. Diese Ohnmacht wird dann immer realistischer geschildert (Brüggemann). Der Maria haltende Johannes sieht vielfach im Sinne jenes Gesprächs beteuernd zu Christus auf. Schliesslich kommt es den Künstlern nur noch darauf an recht drastisch, zuweilen abstossend das Masslose des Schmerzes einer völlig haltlosen Frau zu kennzeichnen. In Loit (Apenrade) grenzt die wie ein Fragezeichen mit ausgebreiteten Knieen zusammenknickende Gestalt schon an die Karrikatur.

Einen ähnlichen Wandel und zu den gleichen Zeiten beobachten wir in der Darstellung des Krucifixus. In der Frühzeit sehen wir den lebenden, siegreich überwindenden und daher oft mit einer Krone geschmückten Triumphator über den Schmerz. Dieser ideale Christus, der die Krone trägt oder baarhäuptig ist und mit dem sogenannten Herrgottsröcklein bekleidet ist, das fast bis an die Kniee reicht und oben wulstartig um die Lenden läuft, findet sich in schleswig-holsteinischen Altären nicht mehr. Nur in den Passionsscenen von Hürup und besonders in Einzelkrucifixen aus romanischer Zeit ist er noch zu sehen, wie z. B. einem besonders schönen in Witzwort, wo Christus noch einen Kronenreif trägt und an einem mit Ästen versehenen Stamme hängt. An den Altären sehen wir durchweg den schon toten oder sterbenden Heiland, und es muss zugegeben werden, dass diese Heilandsgestalt bis ans Ende massvoll bleibt. Jenen abstossenden, mit Blutstropfen übersäten, schon in Verwesung übergehenden Christus, wie ihn die Malerei liebt, und wie ihn wohl am abschreckendsten Matthäus Grünewald gegeben hat, finden wir nicht. Es muss freilich bemerkt werden, dass diese Wirkung vielfach durch die Bemalung erzielt worden sein kann, und diese ist meist nicht mehr vorhanden. Der zunehmende Realismus zeigt sich nur an der Behandlung der Schächer, wenn auch hier jene wilden Verrenkungen Claus Bergs nicht vorkommen, und an kleineren Zügen. So wird das Hinauspressen des Brustkorbes an der hängenden Gestalt schon seit Ostenfeld, das Einsinken des Kopfes zwischen die

Schultern bei Brüggemann stärker betont. Christus hat stets ein Geflecht um das Haupt. In der Frühzeit (Lensahn, Neukirchen etc.) besteht es aus parallelen Reifen, die an drei Stellen durch Vertikalbänder zusammengehalten werden oder aus einem tauartiggedrehten Wulst. Das mag noch an die alte Krone erinnern, die drei Bänder vielleicht an die drei Strahlen, die in der Frühzeit vom Heiligenschein ausgingen. In Kiel z. B. finden sich beide nebeneinander [1]). Dann seit den 80er Jahren (Ostenfeld) sehen wir eine realistisch gebildete Dornenkrone, deren Dornen in der letzten Zeit immer stachliger werden, bis sie schliesslich (Hadersleben, M. v. A.) einem um das Haupt gewundenen Mistelzweige gleicht. Das Herrgottsröcklein schrumpft zu einem Lendentuche zusammen, dessen Zipfel schlicht herabhängt. Schliesslich wird es zu einem schmalen Bandstreifen, dessen Enden wild und bauschig im Winde flattern. In dieser spätesten Zeit kommt auch ein veränderter Gesichtstypus vor. Der wie schon bemerkt im Lande übliche Barttypus mit ausrasierter Oberlippe wird auch (z. B. in Tetenbüll) auf Christus übertragen [2]).

Was sonst die Wahl des Gegenstandes angeht, so beobachten wir eine grössere Mannigfaltigkeit in der Frühzeit. Neben der schon genannten Passionsdarstellung oder „Mariä Verherrlichung" oder Christus als Weltenrichter oder Dreieinigkeit bietet die Frühzeit noch mancherlei anderes: Parallelscenen aus dem alten Testament, Geschichte Benedikts und Johannes des Täufers, Petri Kreuzigung (Hoyer), die 14 heiligen Nothelfer in Schwabstedt und Roager, wenn diese wirklich noch in die erste Hälfte des Jahrhunderts gehören.

Seit der Mitte des Jahrhunderts macht sich eine grössere Monotonie in der Auswahl des Stoffes geltend. Abgesehen von dem Marienleben am Kieler Hochaltar (St. Nicolai) und der Taufe Jesu im Nebenaltar dominieren fast ausschliesslich jene beiden Haupttypen: die Kreuzigung mit Scenen oder Aposteln und Heiligen und anderseits die Gruppen Maria und Christus oder Gott Vater mit dem Sohne oder die Dreieinigkeit. Und zwar herrscht in den Flügelfeldern eine gewisse Vorliebe für die 4 Scenen: Mariä Verkündigung, Christi Geburt, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel oder Beschneidung.

---

[1]) Die realistisch gebildete Dornenkrone sehen wir auch im Mittelfelde von Selent, während die Flügel noch die bandartige Bekrönung haben. Das hindert aber nicht den Selenter Altar früher zu setzen. Er scheint wie der Lütjenburger aus einer Lübecker Werkstatt zu stammen. In den grösseren Kunstzentren pflegt man eben schneller fortzuschreiten als in den abhängigen Kreisen (vgl. die Bemerkung S. 125).

[2]) Den bartlosen Jüngling im Haselauer Altar halten wir nicht für Christus, sondern für einen Märtyrer.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wird aber das Repertoir sehr viel reichhaltiger. Neben den üblichen Darstellungen mit sehr erweiterter Kindheits- und Leidensgeschichte tritt der Parallelismus zum alten Testament wieder hervor. Maria erscheint oft allein in der Strahlenglorie, umgeben vom Rosenkranz mit bildlichen Darstellungen (Gettorf, Ketting) oder auf der Mondsichel mit den Vertretern der weltlichen und geistlichen Stände (Haselau, Witting, Aventoft), Mariä Sippe in Preetz, Klanxbüll, Goschhof und Schleswig (Präsidentenkloster), Anna und Maria mit dem Kinde öfter in Staffeln und Überhöhungen (Neukirchen, Aventoft); wie überhaupt die Madonna stärker in den Vordergrund tritt, sodass wir die Beobachtung, die Beckett in dieser Beziehung gemacht hat, für Schleswig-Holstein nicht bestätigen können. Neben der Kreuzigung kommen auch andere Scenen aus der Geschichte Jesu im Mittelfelde vor: die Beweinung (Heide A.), die Anbetung der Könige (Ulkebüll), die Auferstehung (Heide R.). Stärker treten die Heiligen mit ihrer Geschichte hervor: Katharina in Esgrus, St. Georg in Halk, Augustin in Bordesholm, die Geschichte der Margaretha (Aventoft), des heil. Franciscus (Ulkebüll), Johannes des Täufers (Heide A.), die 14 heiligen Nothelfer in Halk, Witting und Goschhof, endlich die Wurzel Jesse in Schleswig (Präsidentenkl.) Gegenständlich am inhaltsvollsten ist der Altar zu Witting.

Massgebend ist überall, abgesehen von Einzelheiten, die auf Rechnung des Künstlers gesetzt werden können, für die Wahl und Disposition des Gegenstandes die konventionelle Ikonographie der christlichen Kirche, nicht die Evangelien selbst oder die subjektive Erfindungsgabe des einzelnen Meisters. Einzelne dieser Typen, wie z. B. die Anbetung der Könige gehen sogar auf die altchristlichen Malereien der Katakomben zurück (vgl. S. Callisto). Aus diesen Anfängen hat sich ein reicher Kanon in der antikchristlichen Buchillustration, besonders derjenigen des oströmischen Reiches entwickelt, wie wir ihn niedergelegt finden in der Wiener Genesis (5. Jahrhundert), dem codex Rossanensis (5.—6. Jahrhundert) u. a. Einen Niederschlag dieser Typologie sehen wir in den wesentlich durch Karls des Grossen Anregung in's Leben gerufenen Schreibschulen der Karolinger Zeit, den Arbeiten der Schola palatina, denen von Tours (Alcuinbibeln), Metz (Adaevangeliar, Trier, 9. Saec.), Reims, St. Denis, Corbie. Einen neuen, wesentlich frischeren und auf germanische (angelsächsische) Quellen zurückgehenden Ton zeigen die Schreibschulen von St. Gallen und Fulda. In dem aus England stammenden Ashburnham-Pentateuch und in dem auf gleiche Einflüsse zurückzuführenden Utrechter Psalter (9. Saec.) haben wir ein von dem antikchristlichen, römischen abweichendes, germanisches Empfinden. In

dieser karolingischen Buchmalerei, die unter Ludwig dem Frommen und Karl dem Kahlen ihre Blüte erreicht, spielt die Bibel noch neben den für den Gottesdienst bestimmten Auszügen und liturgischen Zusammenstellungen die Hauptrolle. Während der folgenden Jahrhunderte (vom 11. bis 13.) tritt das Interesse für die Bibel zurück, und die Buchillustration wendet sich mehr den für den Kultus bestimmten liturgischen Werken und den von der vornehmen Welt gebrauchten Andachtsbüchern zu [1]). Diese bleiben auch in der Folgezeit von grössester Bedeutung, wenn auch die Bibelillustration wieder in den Vordergrund tritt in jenen sogenannten „Armenbibeln", die erst nur gemalt, dann durch den Holzschnitt (Plattendrucke) vervielfältigt wurden, und an die sich dann die ersten Bibelübersetzungen mit gedruckten Abbildungen anreihen. Um die Wende des Jahrhunderts endlich löst sich die Illustration vom Text los und dringt als selbständigen Wert beanspruchender Holzschnitt oder Kupferstich in die Massen. Jetzt erst emanzipieren sich die Künstler von der Konvention, freilich zunächst auch nur in den Einzelheiten der Auffassung, erst allmählich in der Komposition der Scenen. Der Geist der Renaissance, der schon lange auch die deutschen Künstler beeinflusst hat, bevor er den Formenschatz des Mittelalters beseitigt, zeigt seine wichtigste erlösende Wirkung, in dem er den Künstlern die schöpferische Freiheit wiedergiebt. Welchen Gebrauch die Künstler von dieser neugewonnenen Freiheit zu machen wussten, beweist uns Dürer, der innerhalb von etwa 10 Jahren viermal die Leidensgeschichte des Herrn behandelt und sich dabei immer mehr von der Tradition loszumachen verstand.

Dass diese Leistungen der Malerei und Griffelkunst in enger Wechselbeziehung zu der Plastik gestanden haben müssen, geht schon daraus hervor, dass die Ausführung von Schnitzaltären vielfach Malerwerkstätten übertragen wurde (cf. Michael Wohlgemuth). Bode sieht nun einen wesentlichen Unterschied zwischen süddeutscher und niederdeutscher Kunst darin, dass dort die Plastik der Malerei vorangeht und ihr bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts entschieden überlegen ist, während im Norden die Malerei die Plastik beeinflusst und die Sculptur einen mehr malerischen als statuarischen Charakter annimmt.

Wir zweifeln nicht daran, dass das auch für Schleswig-Holstein gilt. Dass das in der letzten Zeit seit Ende des 15. Jahrhunderts der Fall ist, lässt sich nachweisen an der Benutzung der Holzschnitte der Lübecker Bibel von 1494 und der kleinen Passion von Dürer. Wir zweifeln aber nicht daran, dass das auch vorher der Fall gewesen ist. Und es wäre höchst

[1]) Vgl. Kraus II 1, p. 31.

wichtig, diese Beeinflussung der schleswig-holsteinischen Holzplastik durch die Griffelkunst im einzelnen nachweisen zu können. Dann erst würden wir zu einem vollen Verständnis kommen, wenn den einzelnen Typen in der Buchillustration, Malerei und Plastik Niederdeutschlands mit derselben Gründlichkeit nachgeforscht würde, wie es z. B. Paul Weber für die Kirche und Synagoge[1]) gethan hat. Es würde sich dann zeigen, dass die „originellen und individuellen Züge" in der Plastik, auf deren Feststellung mit Recht Goldschmidt grossen Wert legt, sehr viel rarer sind, als bis jetzt angenommen wurde. Wenn Goldschmidt z. B. das Tasten des Christkindes nach dem Kästchen des Melchior in der Anbetung der Könige in der Lübecker Plastik des 15. Jahrhunderts[2]) als originell bezeichnet, so ist das gewiss nicht richtig, weil dieser Zug in der Malerei schon längst konventionell war.

Auf zwei niederdeutsche Andachtsbücher (jetzt in der Königl. Bibliothek zu Kopenhagen), die mir während der Arbeit zu Gesicht gekommen sind, und von denen das eine besonders von Einfluss für die Darstellung schleswig-holsteinischer Künstler gewesen sein könnte, möchte ich hier aufmerksam machen. Das eine „Spegel der menschlichen salicheit" (Kgl. Saml. Nr. 80 Fol.) stammt aus dem 14. Jahrhundert und enthält 54 Blätter. Es beginnt mit einem Prolog. In der Weltschöpfung und dem Sündenfall (Bl. 5) hat Adam jenen Fischerbart mit ausrasierter Oberlippe. Es folgt Salomonis Garten. Weiter:

Bileams Esel — Anna im Kindbette.
Wurzel Jesse — porta Ezechiels.
Salomonis Tempel — Mariä Tempelgang.
Der goldene Tisch — Tod der Tochter Jephtas.
Der Königin Garten — Trauung Mariä.
David's Turm mit (hanseatischem?) Wappen — Mariä Verkündigung.
Moses vor dem brennenden Busch — Gideon bittet Gott um ein Zeichen.
Abraham schickt seinen Knecht um eine Jungfrau — Christi Geburt (mit dem in Niederdeutschland üblichen „Möschentopf" zum Wärmen des Breis für die Wöchnerin).
„Sibilla wiset Octavian eyn teken by der sunne" — Die drei Könige beten den Stern an.
David lässt Wasser holen aus der Cisterne — Anbetung der heiligen drei Könige.

Weiter sei erwähnt:

Blatt 21. „hir bringet Maria den heren in den tempel".
(Der das Kind darbietende Mann hat das umhüllende Tuch um den Hals geschlagen wie auf dem Altar zu Neukirchen i./O.)
„ 22. Flucht nach Ägypten.
„ 25. Taufe Jesu.
„ 29. „Hir wert Maria Magdalena bekert".
„ 30. „der verlorne sone et myt den swinen".
„ 31. Christus weint über Jerusalem.
„ 32. Einzug in Jerusalem.
„ 34. „hir eten de joden dat pasche lam mit upgestovete clederen". (Ein Tisch befindet sich nicht auf dem Bilde.)

---

[1]) Paul Weber, Geistliches Schauspiel und christliche Kunst. Stuttgart 1894.

[2]) Vgl. a. a. O. S. 92 die Besprechung des Hochaltars zu St. Marieen von 1415/25.

Blatt 35. „Melchisedeck biit Abraham Win unde Brot“ (Abraham sitzt zu Pferde. In Begleitung des Priesters befindet sich ein Mohr).
„ 37. Bespeiung Christi. (Die Zuschauer gestikulieren bei der Unterhaltung mit den Fingern.)
„ 43. Verspottung (Christus trägt eine tauförmige Krone).
„ 45. Kreuztragung (Ein Knecht, Maria und Johannes und Simon v. K. begleiten den Herrn).
„ 47. Annagelung.
„ 49. „uns her Jes. Christus an dem Kruze hängt“ (Maria knieend).
„ 51. „hir sterwet Gott an dem Kruze“.
„ 53. Christus in der Vorhölle.

Ganz ähnlich ist der Inhalt des anderen „Spegel der menschlichen Selicheit“ (Kgl. Bibl. Kopenhag. cod. membran. Sec. XIV. coll. seq. anh. 79) mit lateinischem und niederdeutschem Text, nur reicher und mit künstlerisch wertvolleren Federzeichnungen, die im Anfange mit Farbe laviert sind. Dieses Andachtsbuch („in dutsher scrift“ Bl. 9) stammt wohl aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts und könnte wie aus den Wappen auf Blatt 26 zu vermuten ist, aus Lübeck stammen. Dies Blatt enthält nämlich „turris significat Mariam“ und „turris de quo pendebant mille clipei“. Unter den zahlreichen, meist hanseatischen Wappen glauben wir über dem Portale den Lübecker Adler zu erkennen. Es enthält Blatt 1—8 einen Kalender mit den üblichen Monatsdarstellungen. Dann folgt ein Prolog (Blatt 9—11) mit Darstellung eines grossen gothischen Backsteinkirchenbaus. Dann folgt wie oben: die Schöpfung, der Stammbaum, Mariä Geburt, die Kindheits- und Leidensgeschichte des Herrn mit den üblichen Parallelismen. Auch hier finden wir zahlreiche Züge, denen wir in der schleswig-holsteinischen Plastik wieder begegnen. Wir verweisen u. a. auf Blatt 28, wo Joseph bei der Geburt eine Kerze hält, Blatt 32 die Darbringung im Tempel, Blatt 41 das Osterlamm, Blatt 42 Abraham und Melchisedech, Blatt 84 die heilige Dreieinigkeit, Blatt 30 die Sibylle weist den Kaiser Augustus auf eine Maria in der Mandorla, wie in dem Lübecker Bilde (Münzenberger Taf. 26), mit den Worten: „hic puer maior te est, ipsum adora“, Blatt 92 Maria protectrix et defensatrix birgt die Menschheit in ihrem Mantel. — Blatt 29 Joseph im Kerker erinnert an das betr. Bild im Hochaltar zu St. Nicolai in Kiel.

Es soll nicht behauptet werden, dass gerade eines dieser Andachtsbücher von schleswig-holsteinischen Bildschnitzern benutzt worden sei. Aber es ist klar, dass z. B. aus der Wahl des Stoffes bei Hans Brüggemann nicht unbedingt geschlossen werden darf, dass er niederländische Vorbilder hatte, da er ähnliche Stoffe in den Andachtsbüchern Niederdeutschlands finden konnte. Beide Andachtsbücher verdienten näher untersucht und publiziert zu werden.

3. Über die künstlerische Auffassung können wir uns nach der obigen Besprechung der Kreuzigung kurz fassen, wenn schon hier die Wandlungen des Geschmackes am deutlichsten hervortreten. Am auffallendsten tritt die Erscheinung in die Augen, dass in der Frühzeit bis in das 3. und 4. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts der künstlerische Wert der Schnitzereien steigt, dann von der Mitte bis gegen Ende des Jahrhunderts sinkt auf ein auch für das Können der Zeit ziemlich tiefes Niveau, um sich schliesslich wieder zu heben zu Arbeiten von der Bedeutung des Brüggemann-Altars.

In jener ersten Periode stossen wir auf eine Reihe von Altären die künstlerisch bedeutsam sind, von den Altären auf Fehmarn an bis zu denen aus Lensahn, Preetz, Schwabstedt, Roager, Mildstedt, Neukirchen i./O. und Lütjenburg-Selent. Sie erreichen die Höhe des damaligen Könnens und heben sich stark ab von mehr handwerklichen Arbeiten, die auch daneben vorkommen, wie dem Altare von Boren. Dieses Bild gewinnt man nicht blos aus den paar noch leidlich erhaltenen Altären, sondern auch aus zahlreichen Bruchstücken dieser Zeit, die sich als Altarreste u. a. in den Sakristeien und auf den Kirchenböden z. B. in Ostenfeld, Bedstedt, Eckwadt, Loit in Angeln, Atzbüll etc. vorfinden. Die Figuren haben etwas vornehm-ruhiges bei nur mässig ausgebogener Hüfte in den Einzelgestalten. Die Bewegungen sind massvoll, wenn auch zuweilen noch ungeschickt. Der typisch-lächelnde, anmutig-nichtssagende Ausdruck in den Köpfen schwindet und macht einer auf feiner Beobachtung beruhenden Charakteristik Platz, die sich in der Darbietung und in der Mariengruppe des Neukirchener Altars zu einer Höhe steigert, wie wir sie nur an den besten Werken der Zeit z. B. dem von Eyck'schen Bavoaltare wiederfinden. Ein wahres, ernstes Empfinden liegt der ganzen Auffassung der Scenen zu Grunde, wenn auch die einzelnen Figuren noch wesentlich repräsentativ aufgefasst sind. Man will nicht prunken, nicht auffallen mit seiner Leistung, sondern vielmehr die Innigkeit des religiösen Empfindens offenbaren. Die Gewandung ist durchaus weich behandelt und bildet ein untergeordnetes Element im Bilde. Die Falten laufen zuweilen noch in parallelen Bündeln ununterbrochen zur Erde. Die Gewänder liegen noch ziemlich eng an den Körper an, zeigen auch noch hier und da die straff über die Brust laufenden Horizontalfalten und fangen erst gegen Ende der Periode an etwas unruhiger zu werden.

Von einer Kenntnis der richtigen Körperverhältnisse ist freilich im Anfange des Jahrhunderts nicht die Rede. Vielleicht um Platz zu bekommen für den wesentlichsten Teil des künstlerischen Könnens, die Darstellung des Empfindungslebens, sind die Köpfe viel zu gross, oft im Verhältnis wie $1 : 4^1/_2$ und 1 : 5 zum Körper. Bei den Frauen und dem Krucifixus ist das Verhältnis durchweg besser. Hände und Füsse sind meist gut behandelt. Sogar die wenigen Thiere, Ochse und Esel, Hunde und Schafe in der Geburt des Herrn und in der Anbetung der Hirten lassen bei aller Ungeschicklichkeit doch eine feine Beobachtung erkennen. Ob der Hintergrund überall Gold gewesen ist, lässt sich nur vermuten, nicht konstatieren. Die Figuren sind klein, ca. 40—60 cm gross (Arnis-Boren: höchstens 40 cm, Preetz-Kopenhagen: 42 cm, Mildstedt: 44—50 cm, Neukirchen: 40—60 cm). Die Reliefs sind noch zum Teil flach behandelt.

Ganz anders wird der Charakter der Holzplastik in den Altären aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Das Handwerksmässige dominiert. Kein einziges Werk erhebt sich über das Können, das wir am Kieler Altar von 1460, in Nordstrand und Pellworm a. K. beobachten; und das bleibt doch weit unter dem Niveau der übrigen Plastik in Süddeutschland und in den Niederlanden. Alle diese Werke machen den Eindruck als ob sie von handwerksmässigen Meistern nach guten Vorbildern gearbeitet wären. Die Sucht zur Erweiterung der Handlung, zum Anbringen volkstümlicher Scenen bei mangelhaftem Hineinleben in die Handlung, die zahlreicher auftretenden genrehaften Züge, die jedoch sehr deutlich zeigen, dass sie anderswo entstanden sind und nicht eigener Beobachtung und Vertiefung in den Vorgang ihre Entstehung verdanken, endlich das starke Markieren von einzelnen Aeusserungen der Leidenschaft bei völligem Mangel an Charakteristik in den zahlreichen Köpfen sonst — das Alles beweist uns deutlich, dass draussen irgendwo die Kunst weiter fortgeschritten war, dass aber diese Vorbilder von den Meistern der für das Land hergestellten Altäre nicht nur nicht erreicht, sondern in den wesentlich künstlerischen Seiten nicht einmal ernstlich angestrebt wurden. Es ist das das Verfahren von Handwerkern, die ohne eigene Phantasie und ohne eigenes Können dasjenige, was ihnen beim oberflächlichen Blick auf das Vorbild imponiert, zu übernehmen suchen.

Das hat für Schleswig-Holstein eine lokale Bedeutung. Denn wenn auch die Lübecker Plastik, die ja den einflussreichsten Faktor im Lande gebildet haben dürfte, ebenfalls um die Mitte des Jahrhunderts nachlässt, wie Goldschmidt nachweist, so zeigt doch ein Vergleich mit dem 1484 entstandenen Lucasaltare in Lübeck, dass die Lübecker Kunst damals doch noch auf einem erheblich höherem Niveau stand, als z. B. die Gruppe der Eiderstedter Altäre in Schleswig-Holstein.

Die übrigen Züge, die diese Plastik aufweist, haben nichts für das Land charakteristisches. Dass Hintergrund und Gewand brokatartige Muster bekommen, der Faltenwurf unruhig wird, namentlich wo er auf die Erde stösst und sich überhaupt stärker hervordrängt in der Bildwirkung, dass endlich die Proportionen des Körpers allmählig etwas besser werden (1 : 6 und 1 : 7), sind allgemeine Erscheinungen in der bildenden Kunst jener Zeit. Die Figuren bleiben noch klein (Kiel: 50—60 cm, Ostenfeld: 60—70 cm), erreichen aber schon die Höhe von 1 m in Einzelfiguren (Ries, Sylt etc.). Die Reliefs in den Flügeln zeigen überwiegend Vollfiguren.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts beobachten wir wiederum einen stärkeren Wechsel in der künstlerischen Auffassungsweise. Die gewaltige

Erweiterung der Handlung bis zu einem Gedränge von über 70 holzgeschnitzten Figuren in einem Felde musste auch bei handwerksmässig arbeitenden Meistern zu einer Steigerung routinierten Könnens führen. Und das beschränkt sich jetzt nicht blos auf den Menschen und das Ornament. Pferde und andere Thiere werden mit besonderer Vorliebe, wenn auch ohne irgend befriedigenden Erfolg behandelt. Reiche architektonische Aufbauten (Heide A., Segeberg, Kotzenbüll, Gelting, Leck) und wild angelegte Landschaften (Heide R., Kotzenbüll, Witzwort, Neukirchen W. H., Schwabstedt etc.) füllen den Hintergrund. Die Köpfe werden wieder ausdrucksvoller und zeigen zweifellos heimische Charaktertypen und jene eigentümliche Bartbehandlung, deren wir oben schon gedachten (in Brüggemanns Altar, in dem kleinen Bordesholmer, in Tetenbüll, Horsbüll, Schwabstedt, Meldorf, Pellworm a. K. etc.). Man hat den Menschen eingehender betrachten gelernt. Der Adam Brüggemanns zeigt treffliche Proportionen. Die Köpfe sind jetzt selten noch zu gross (Kiel H. G., Schwabstedt, Segeberg), meist normal; und dann macht sich die umgekehrte Neigung geltend, die Köpfe zu klein zu bilden, letzteres schon ein wenig bei Brüggemann, in Tetenbüll und Neukirchen W. H., bis zu dem unnatürlichen Verhältnis von 1 : 10 in Loit und Pellworm n. K. Lebensgrosse Einzelfiguren treten seit Döstrup häufiger auf. Die Gewandbehandlung nimmt jetzt mit ihren Knittern, Ecken und Augen, mit ihren wallenden Bauschen und unnatürlich flatternden Zipfeln jenen aufdringlichen Charakter an, der zu der untergeordneten Bedeutung dieses Elementes im Bilde in keinem Verhältnis steht. Hier zeigen sich am deutlichsten fremde Einflüsse, niederländische wie oberdeutsche. Den überall verbreiteten Erzeugnissen der Griffelkunst verdanken die Künstler ihre Anregung. Und wie dort so herrscht auch hier das Genrehafte vor und lässt die Künstler oft ganz vergessen, dass ihre Werke ursprünglich zur Vertiefung der Andacht bestimmt waren.

Innerhalb dieser allen Arbeiten der letzten Periode eigentümlichen Erscheinungen vermögen wir nun aber in Schleswig-Holstein zwei Richtungen sehr deutlich zu unterscheiden.

Die eine stellt sich als eine unmittelbare Fortentwicklung der handwerklichen Richtung der vorigen Epoche dar. Man bleibt bei der rohen Behandlung von Händen und Füssen, den verschrobenen Bewegungen und legt den grössten Wert darauf, starke Wirkungen durch recht drastische Auffassungen zu erzielen. Die Darstellung der widerlichen Leidenschaften des an der Handlung beteiligten Volkes, krasser Spott und Hohn, Schadenfreude, Gewinnsucht, Grausamkeit werden in den einzelnen Scenen geradezu zur Hauptsache. Diese Richtung entwickelt sich über Hattstedt-Gikau zu

der Altargruppe: Kotzenbüll, Aventoft H. A., Osterhever, Pellworm n. K., Osterlügum, Loit (Ap.) und gipfelt schliesslich in Werken wie den Altären zu Schwabstedt und Meldorf, auch Gelting, Leck, welche, auch von anderer Seite stark beeinflusst, an den Geist der Claus Berg'schen Altäre erinnern und immerhin auf eine gewisse künstlerische Bedeutung im Vergleich zu den Altären der vorigen Epoche Anspruch erheben dürfen.

Die andere Richtung weist schon am Ausgange des 15. Jahrhunderts Werke von künstlerischem Wert auf wie die Altäre zu Döstrup, auf Sylt etc. Das Können steigert sich über die Stadien, die durch die Nebenaltäre zu Aventoft, die Aufsätze zu Gettorf, Ulkebüll, Heide R., Segeberg bezeichnet werden, zu Werken wie dem Bordesholm-Schleswiger- und dem Goschhof-Altar, die künstlerisch absolut wertvoll sind und auf der Höhe der Zeit stehen. Zu ihnen treten noch einige andere Werke der Plastik, wie die lebensgrosse Kreuzigungsgruppe zu Kotzenbüll, der St. Georg im Kopenhagener Museum und andere, die hier nicht erörtert werden können. An Brüggemann, der Schule gemacht haben muss, schliesst sich wie schon der Goschhofaltar noch eine weitere Gruppe an Altären, wie der kleine Bordesholmer, der zu Tetenbüll, Hadersleben (M. v. A.), die Reste des Wonsbecker Altars, die zu Neukirchen W.-H. und zu Witzwort, lauter Arbeiten, die mit der Brüggemann'schen Werkstatt in Beziehung stehen, wenn schon die letztgenannten stärkere Konzessionen an die Richtung von Schwabstedt, Meldorf machen, wie anderseits die letzten Werke dieser Richtung (Gelting und Leck) deutlich zeigen, dass auch Brüggemann benutzt wurde. Diese ganze Richtung zeigt eine grössere Ruhe, mehr Monumentalsinn, bei mässiger Erweiterung des Gegenstandes eine grössere Vertiefung und schärfere Beobachtung. Sie schwingt sich in der Technik, z. B. in der Behandlung von Händen und Füssen, zu geradezu glänzenden Leistungen auf.

Auf Grund dieser Beobachtungen über Ornamentik und Konstruktion des Schreines, Wahl und Disposition des Gegenstandes, künstlerische Auffassung und technisches Können sind wir berechtigt, innerhalb der Holzplastik Schleswig-Holsteins, soweit sie an den Schnitzaltären zu Tage tritt, folgende 4 Entwicklungsabschnitte festzustellen:

Der erste reicht bis in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts, der zweite von da bis etwa an das 5. Jahrzent des 15. Jahrhunderts, der dritte bis gegen 1500 und der letzte bis zum Eindringen der Reformation. Beachtenswerte Wandlungen innerhalb dieser Hauptabschnitte bemerken wir nach 1400 und um 1480.

Zur Entscheidung der Frage, ob alle diese Werke importiert worden seien, wie man behauptet hat, oder ob das Handwerksmässige im Lande, das künstlerisch Wertvolle draussen entstanden ist, oder ob es eine einheimische Bildschnitzschule gegeben hat, die in Brüggemann gipfelt, und unter welchen Einflüssen eine solche sich entwickelt hat, können wir zunächst Folgendes feststellen:

Die urkundlichen Nachrichten besagen über die Herkunft der schleswig-holsteinischen Altäre oder das Vorhandensein einer einheimischen Künstlerschaft bis jetzt nur Folgendes:

1. Im Jahre 1442 arbeitet Jacob von Lackerss aus Krempe einen Altar für Büsum — vgl. oben S. 33 Nr. 3 und: Die Übersicht der Meister, bearbeitet von Johannes Biernatzki bei Haupt III S. 13.

2. 1444 arbeitet Hinrick Junge aus Lübeck eine Tafel für den Hochaltar von St. Nicolai in Kiel — vgl. oben S. 33 Nr. 4.

3. 1457 hat Hans Westphal aus Lübeck von Herzog Adolf den Auftrag eine Altartafel für 80 *M.* für Trittau herzustellen — s. oben S. 35 Nr. 6.

4. Lutke Moller aus Schleswig fertigt ein Krucifix und einen heiligen Georg für 180 und 101 lübsche Mark für die Kirche zu Oldenswort — vgl. Oldensworter Kirchenhauptbuch 1491—1495. — Biernatzki-H. S. 14, Danske Atl. VII 841 und die Sammlung urkundl. Nachrichten zur Kunstgesch. Schl.-H. von J. Biernatzki, Landesbibliothek Kiel.

5. In Flensburg vereinigt eine Skraa die Maler, Goldschmiede, Glaser und Snitker am 27. Februar des Jahres 1497 zu einem Amte. — Sejdelin Diplomatar. Flensb. I 711, Jahrb. für Landeskunde 7. 325. Sach a. a. O. S. 10.

Sach nimmt an, dass auch die Snitker = sculptores, die er vor 1489 urkundlich nicht findet, schon vorher selbständig bestanden haben; wie denn der Rendsburger Rat im Jahre 1576 dem Snitkeramte eine Reihe Artikel „so mehrendels von oldinges herkommende" bestätigt. Von dem schon 1548 in Husum erwähnten Snitkeramte giebt Sach zu, dass es in den Anfang des Jahrhunderts hinaufreichen könne. Kistenmaker sind nach Sach-Sejdelin I 108, 479, 689 schon 1445 zu konstatieren. Übrigens finden wir in dem Mitgliederverzeichnis der „lage des kopmans to Flensborch" (Sejd. I 247) schon im Jahre 1472 einen Merten Snytker. Dass die Frühzeit zwischen Kistenmakern (d. h. gewöhnlichen Tischlern) und Snitkern (d. h. Plastikern in Holz) nicht strenge unterschieden haben dürfte, leuchtet ein, wenn man liest, wie in Lübeck noch am 9. Oktober 1503 die Sniddeker mit den „Tymmerluden" über die Grenzen ihrer Arbeitsbefugnisse streiten müssen, wie vorher die Kystenmaker mit den Kuntormakern und diese wieder mit den Tymmerluden in den Jahren 1470 und 1457 — vgl. Wehrmann: Die älteren lübeckischen Zunftrollen p. 298 und 469. — Das erst späte Vorkommen des Wortes „Snitker" scheint es mir daher noch nicht auszuschliessen, dass wir die Hersteller von Schnitzaltären in

der Frühzeit auch unter den Kistenmakern suchen können. Posselt [1]) ist der Ansicht, „dass die Bildschnitzer Anfangs zur Zunft der Tischler oder, wie regelmässig im Süden, zur Zunft der Maler gehörten", daher wir denn schleswig-holsteinische Bildschnitzer neben den Tischlern auch unter den Malern suchen dürfen. Maler aber kommen schon vor 1470 während des ganzen 15. Jahrhunderts im Lande vor.

Es sei auch hier darauf aufmerksam gemacht, dass nach Milde „Denkmäler in Lübeck" S. 3 (vgl. K. W. Nitzsch S. 8) schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Steinmetzen Thideman de Poretze (Preetz) und Marquardus de Ekelenforde in Lübeck ansässig sind. Ein Steinhauer Kersten Kule wird 1423 in Preetz erwähnt. Es bedarf kaum eines solchen Nachweises um anzunehmen, dass schleswig-holsteinische Kunsthandwerker, um zu lernen, nach Lübeck gezogen sind. Dass diese dann auch in ihrer Heimat thätig gewesen sein werden, liegt sehr nahe.

6. Hinrik Dunkelgud aus Lübeck stiftet dem Brigittenkloster von Marienwold bei Mölln zu verschiedenen Zeiten von 1496—1509 eine geschnitzte Altartafel und eine ganze Reihe anderer Kunstgegenstände, wie Krucifixe, vgl. Goldschmidt S. 28.

7. Hans Brüggemann aus Husum gebürtig und dort gestorben, hat nach Heinrich Ranzau nicht blos 1521 den Bordesholmer Altar, sondern auch den Segeberger und alia monumenta excellentissima verfertigt. Dass aber zahlreiche Meister wie die der Altäre von Tetenbüll, Goschhof, Bordesholm (kl. A.), Wonsbeck, Hadersleben (M. rect. A.), auch Neukirchen W.-H., Witzwort, Leck und Gelting etc. mit Brüggemann in irgendwelcher Beziehung gestanden haben, lehrt der Augenschein.

8. Das Meisterregister von Joh. Biernatzki weist noch ein Paar Namen auf, die in Brüggemanns Tage, also mindestens in den Anfang des 16. Jahrhunderts gehören:

Hans Grote aus Flensburg ist nach Sejdelin Diplomatar, II 128, 131, 594 ein Maler und Bildschnitzer (pictor et caelator) wie Brüggemann. Er kommt zuerst vor in dem Flensburger St. Nicolai-Haupt- und Rechnungsbuch unter dem Jahre 1512 als Maler. Im Jahre 1518 ist er bereits Ältermann seines Amtes. Nach dem Geltinger Kirchenarchive hat er dort 1525 ein Krucifix geschaffen. Im Flensburger Schötebuch kommt er noch 1560 und 1561 vor. — Herman Hoyerstorp wird im Flensb. Nic. Kirch.-Hauptb. als Snyddeker, im Schötebuch 1508 als Maler bezeichnet. Ein Poppe Snitker findet

[1]) In einem ungedruckten dem Verfasser zur Verfügung gestellten Aufsatze zu Sach: Hans Brüggemann, weist P. darauf hin, dass in Strassburg im Jahre 1427 ein Streit der Zünfte dahin entschieden wurde, dass die Bildschnitzer zu den Malern gehörten, weil sie immer und immer mit ihnen gedient hätten und auch zusammen gehörten und kein Bildschneider ohne den Maler Nützes schüfe".

sich 1491 (Sejd. I 251). Ein Peter Snitker wohnte 1546 in Romsharde (Flensburg). Hinzu kommen noch eine Anzahl von Malern, die nach den überlieferten Daten noch zu Brüggemanns Zeit thätig gewesen sein können: Maler Peter (Ende des 15. Jahrhunderts in Preetz), Maler Hinrich (Kiel Vierstger. 1537/1540) und Maler Marten (Kiel Vierstb. 1529 und Kiel. Stadtb. 1533, 37/41).

Aus diesen urkundlichen Nachrichten geht mit Sicherheit zweierlei hervor: Einmal, dass seit Ende des 15. Jahrhunderts (seit 1472) Snitker, (also Bildhauer in Holz) im Lande nachweisbar sind. Es ist nicht ausgeschlossen, dass schon vorher solche dagewesen sind, die aber vielleicht unter den Kistenmakern und Malern mitgeführt werden. Es ist möglich, dass sich bei weiterer Verbreitung des Interesses für die Sache noch mehr urkundliches Material beibringen lässt. Sollte das aber nicht geschehen, so lieferte der Mangel an urkundlichen Zeugnissen noch keinen Beweis für das Fehlen einheimischer Künstler, zumal die älteren Zunftrollen infolge der Aufhebung der Ämter und Gilden durch den Herzog Adolf im Jahre 1615 in vielen Städten verloren gegangen sind. Zweitens gehen aus diesen urkundlichen Nachrichten nahe Beziehungen zu Lübeck hervor, von wo aus nachweislich Altäre importiert wurden.

Die Beziehungen zu Lübeck lassen sich durch alle vier Perioden hindurch verfolgen. In der ersten Entwicklungsepoche weist allerdings nur die Geschichte des Cismarer Klosters auf Lübeck. Während der zweiten Epoche wird es beachtenswert sein, dass alle die Werke, welche künstlerische Bedeutung haben, sich in der unmittelbaren Nachbarschaft dieser Holstenstadt befinden. Während der dritten Periode weist, abgesehen von den urkundlichen Nachrichten (von 1444 und 1457) der Stil des Kieler Hochaltars und der der Gruppe Abel-Sylt-Rapstedt auf Lübeck hin; wie denn auch Beckett die mit Rapstedt verwandten dänischen Altäre wie Hald einer Lübecker Werkstatt zuweist. Während der letzten Periode zeigt der Brüggemann'sche Kunstcharakter (vgl. oben), sowie die an Claus Berg's Manieren erinnernden Altäre von Schwabstedt und Loit, dass die Beziehungen zu dem alten Kunstzentrum nicht verloren gegangen waren. Betreffs der Lübecker Kunst hat Goldschmidt die Ansicht widerlegt, dass die älteren Werke lediglich als kölnischer, die jüngeren als niederländischer Import aufzufassen seien und er bringt die Beweise dafür bei, dass vielmehr „die eigene Kunstthätigkeit Lübecks eine durchaus eifrige und fruchtreiche gewesen ist, dass wir es allerdings mit einem jungen Kulturlande zu thun haben, welches sich die Grundlagen seiner künstlerischen Ausbildung aus den Stammlanden mitbrachte, welches aber gerade wegen seiner jugend-

lichen Frische und seines eifrigen Weiterstrebens von dieser Mitgift einen ausgiebigen selbständigen Gebrauch machte". Er teilt die Lübecker Kunst etwas willkürlich [1]) in die Entwicklungsabschnitte bis 1450, von 1450—1500 und von 1500—1530. Schon im 13. Jahrhundert finden sich Maler und Bildschnitzer in Lübeck, wie denn die Stadt schon früh ein Lieferungsplatz für Kunstwerke war [2]). Diese Bildschnitzer und ihre Lehrer stammen aus Westfalen und den Rheinlanden. Erst seit dem 14. Jahrhundert konstatiert Goldschmidt eine eigene Schule von Künstlern, die in Holz und Stuck arbeiten. Die Erzplastik kommt aus den Niederlanden, die Steinplastik aus Westfalen. Jedoch glaubt G. für die Steinplastik vom Anfange des 15. Jahrhunderts (die Altäre zu Schwartau, Ratzeburg und Schwerin) schon einheimische Meister annehmen zu dürfen. Der künstlerische Charakter der Lübecker Plastik zeigt bis zur Mitte des Jahrhunderts die gleiche aufsteigende Tendenz wie in Schleswig-Holstein: „ein Abkehren von den konventionellen Typen und die Zuneigung zur Naturbeobachtung" [3]). Für die Kunst der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, wo Lübeck auf der Höhe seiner Kultur stand, weist Goldschmidt eine weitere Steigerung des einheimischen Könnens nach. Freilich, während früher nur Leder, Teppiche und Metallwaaren aus den Niederlanden bezogen worden seien, habe man jetzt auch wertvollere Kunstwerke (seit 1480 Gemälde) hier und da aus den Niederlanden bezogen. Aber es kommt in den 90er Jahren auch schon der umgekehrte Fall vor, dass ein Lübecker Werk nach Westfalen exportiert wird. In der Malerei dieser Epoche erkennt G. einen ununterbrochenen Fortschritt. Weniger klar liegt das auf dem Gebiete der Plastik. Denn aus dem 3. Viertel des Jahrhunderts bringt G. überhaupt nichts bei An den Arbeiten die er dann vorführt, wie dem Lucasaltare von 1484, findet G. allerdings auch einen gewissen Rückgang. „Die Köpfe zeigen in der Mehrzahl eher Ausdruckslosigkeit, wodurch die Figuren oft hinter denen aus der Mitte des Jahrhunderts sehr zurückstehen" [4]). Aber dieser Rückgang ist bei weitem nicht so auffallend und nicht so gut belegt wie in der gleichen Zeit in Schleswig-Holstein. Auch ist bei dem geringen Material sehr zu beachten, dass der aus Lübeck stammende Stockholmer Altar von 1468 diesen Rückgang nicht zeigt [5]). Und jedenfalls konstatiert G. einen weiteren Fortschritt

---

[1]) Nach Goldschmidts eigener Darstellung würde man für die beiden ersten Abschnitte etwas frühere Grenzen zu setzen haben.

[2]) Seite 4.

[3]) Seite 10.

[4]) Seite 18.

[5]) Seite 18, Anm. 1.

in der Gruppe der Frohnleichnamsaltäre vom Ende des Jahrhunderts. Hier haben wir also neben manchem Verwandten in der Entwicklung doch schon erhebliche Abweichungen zwischen Lübeck und Schleswig-Holstein.

Noch stärker tritt das in der letzten Periode hervor. Da redet Goldschmidt von einem Erschöpftsein [1]) der Lübecker Kunst und jetzt erst von einem starken Eindringen niederländischer, besonders aber oberdeutscher Einflüsse. Nun unterscheidet der Verfasser drei Gruppen in der Plastik; eine Gruppe von einheimischen Meistern, die eine „rohere, schematischere Behandlung als die der vorhergehenden Periode, grobe Gewandung, nichtssagende Gesichter aufweist [2]). Daneben finden wir eine zweite Gruppe von Meistern (Benedict Dreyer), die besser sind, die zwar auch als Lübecker anzusprechen sind, aber das beste, was sie können, nicht eigener Kraft, sondern oberdeutschen Vorbildern verdanken und jedenfalls die Höhe Brüggemanns nicht erreichen. Hinzu tritt eine dritte Gruppe von ausgesprochen niederländischen Altären (Marienaltar in der Briefkapelle).

Daraus erhellt, dass zwar die Entwicklung der Lübecker Plastik mit derjenigen Schleswig-Holsteins sehr viel verwandtes hat, dass aber in den beiden letzten Epochen seit Mitte des 15. Jahrhunderts doch wesentliche Abweichungen vorliegen. Gewiss haben die intimen Beziehungen nie aufgehört, gewiss sind auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts noch Werke von der Hansastadt direkt importiert worden; erwägt man aber jene Abweichungen in der Entwicklung und nimmt man hinzu, dass die schleswigholsteinischen Altäre der letzten Epoche wiederholt einen Kopftypus (mit ausrasiertem Bart) haben, den wir in den Lübecker Werken so ausgesprochen nicht finden konnten, und dass endlich die Lübecker Kunst die Höhe der schleswig-holsteinischen (Brüggemanns) nicht erreicht, so wird man künftighin nicht mehr berechtigt sein, seit der Mitte des 15. Jahrhunderts lediglich von einem Import lübecker Arbeiten in Schleswig-Holstein zu reden.

Über die niederländische Altarplastik sind wir bis jetzt nicht so gut unterrichtet, da in den nördlichen Teilen fast alles beseitigt ist, zu den in Flandern und Brabant noch vorhandenen die über die ganze Welt zerstreuten Altäre hinzugenommen werden müssen und eine umfassende Publikation noch nicht vorliegt. Wir werden wohl annehmen müssen, dass die exportierten Werke im Allgemeinen zu den besseren Leistungen gehört haben. Es fehlt also das Mittelmass zur Vergleichung.

Dass der Gesamtcharakter der Kunst ein den Niederländern verwandtes Gepräge hat, ist oben schon bei der Besprechung Brüggemanns nachgewiesen

[1]) Seite 21.

[2]) Seite 22.

worden, ebenso wie dass diese Verwandtschaft bei der Gleichheit der Lebensbedingungen noch nicht auf eine unmittelbare Abhängigkeit schliessen lässt. Da nach Lübeck, wenn auch nicht in dem Umfange, wie man früher annahm, exportiert wurde, und da zahlreiche spezielle Beziehungen zwischen den Niederlanden und Schleswig-Holstein bestanden, so könnte man wohl erwarten niederländische Altäre im Lande zu finden. Allein ein Werk, das urkundlich oder durch Werkstattzeichen als aus den Niederlanden stammend nachzuweisen wäre, wie solche sich in Lübeck, Dänemark und Mecklenburg finden, ist in Schleswig-Holstein nicht vorhanden. Weder das Hündchen von Antwerpen, noch der Brüsseler Zirkel war irgendwo zu sehen trotz eingehenden Suchens. Am stärksten niederländisches Gepräge haben die Altäre zu Kekenis auf Alsen und zu Segeberg. Der erstere gehört in die 2. Periode, wo wir eine einheimische von Lübeck abweichende Kunstübung noch nicht annehmen. Er unterscheidet sich erheblich von sämtlichen gleichzeitigen Werken und hat auch die geschwungene Linie in den Flügeln. In Segeberg erinnert die Fensterbildung im Hintergrund, das Kostüm, die Gewandbehandlung und Manches in der Auffassung und Ornamentik an die niederländischen Werke. Einflüsse von dorther im Einzelnen sind neben Segeberg in der letzten Periode verschiedentlich nachweisbar. Über den Schleswig - Bordesholmer Altar ist oben schon gesprochen. Auch in dem Preetzer Annenaltar, sowie in den Resten des Wonsbecker Altars sind Einzelheiten von niederländischem Typus erkennbar. In dem sehr rohen Altar zu Arild erinnert das Kostüm, in dem Schwabstedter Altare Manches in der Scenenbildung an den Segeberger Altar. So mögen die Meister, die für Schleswig-Holstein arbeiteten, wohl mit der niederländischen Kunst vertraut gewesen sein, der eine oder der andere mag in seinem Bildungsgange stärker von ihr beeinflusst worden sein, aber es darf nicht vergessen werden, dass die den Niederländern eigentümliche Ornamentik mit den Horizontallinien und dem „Stalaktitenwerk", die Einschiebung kleiner Fächer am unteren Rande des Mittelfeldes sich nirgends im Lande findet, und dass die Auffassung des Figürlichen in Schleswig-Holstein bei aller Derbheit im Ganzen etwas Gemessenes, um nicht zu sagen Schwerfälliges hat, was doch abweicht von dem, was wir an den niederländischen Arbeiten sehen. Es darf endlich nicht vergessen werden, was wir oben S. 19 u. ff. in dem historischen Überblick andeuteten, dass die Zufuhr aus den Niederlanden bis weit in die 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein (Eröffnung der Handelsstrasse Husum-Flensburg) durch die politischen Verhältnisse eher erschwert als begünstigt worden ist. Bis dahin hat jedenfalls Lübeck dem Lande als Kunstzentrum näher gestanden als die Niederlande.

Neben diesen niederländischen sind aber auch oberdeutsche Einflüsse in der letzten Periode zu verzeichnen, und zwar an dem Brüggemannschen Altar und der damit verwandten Gruppe (Tetenbülle tc.), in Witzwort, den Resten von Horsbüll, Neukirchen W.-H., Leck und Gelting, wie denn Beckett schon nachgewiesen hat, dass in dem Kunstcharakter Claus Bergs, an den manche Werke der Spätzeit anklingen, der oberdeutsche Einfluss mindestens ebenso stark wie der niederländische zu verspüren ist.

Somit kommen wir zum Schluss.

Die Thatsache, dass die Entwicklung, die wir an den Schleswig-Holsteinischen Altären verfolgten, sich in wesentlichen Zügen mit dem Bilde deckt, das wir aus dem kulturgeschichtlichen Überblicke (S. 19—32) gewannen, die nachgewiesene lokale Vorliebe für gewisse Stoffe und Anordnungen, die Abweichungen von den Wandlungen der gleichzeitigen Lübecker Plastik, das Auftreten eines bestimmten, offenbar heimischen Kopftypus, das plötzliche Überwiegen handwerksmässiger Arbeiten seit etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts, das urkundlich gesicherte Vorkommen von Snitkern im Lande seit dem Ende des Jahrhunderts und endlich der Umstand, dass auch in Dänemark Altäre vorkommen, die wir übereinstimmend mit Beckett für schleswig-holsteinischen Ursprungs halten müssen — das Alles zwingt uns dazu, bei der riesigen Masse der im Lande vorhandenen Schnitzwerke trotz des Mangels an Archivalien eine einheimische Bildschnitzschule anzunehmen, die sich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zu der Blüte Brüggemanns entwickelt hat[1]).

---

[1]) Aug. Sach löst uns das Rätsel, wie die gewaltige Menge der im Lande vorhandenen Holzplastik entstanden sei, nicht, wie ihm selbst wohl auch klar gewesen sein mag, als er auf Seite 66 schrieb; „Angesichts dieser zahlreichen Reihe (von Altären) haben wir doch einigen Grund zu der Annahme, dass uns in manchen von ihnen die heimische Kunstübung vor Augen tritt". Er bleibt nämlich bei der Überzeugung, dass die Menge der kunstreichen Altäre niederländischen Stils (d. h. bei Sach so ziemlich Alles [d. Verf.]) vor 1500, höchstens mit Ausnahme ganz handwerksmässig gearbeiteter, nicht heimischen Ursprungs und auch nicht unter niederländischem Einflusse daheim geschaffen, sondern aus den Niederlanden und Westfalen über Lübeck oder über das Meer eingeführt ist" (S. 12). Und auch für die Brüggemannsche Zeit kann er sich nicht zur Annahme einer bedeutsamen heimischen Kunstübung entschliessen (S. 64) und erklärt ausdrücklich S. 84, dass auch Brüggemann keine Schule in seiner Heimat begründet habe, ja „habe begründen können".

Die Gründe, auf die Sach sich stützt, sind im Wesentlichen 1. der Mangel an Archivalien, und dass erst in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts zahlreiche Bildschnitzer

Und zwar ergiebt sich uns folgendes Entwicklungsbild:

1. In der Frühzeit bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts sehen wir im Schleswigschen die Spuren einer stärkeren Kunstthätigkeit als im Holsteinischen. Woher diese stammt, ob sie nordischen, normännischen

---

in Schleswig-Holstein nachweisbar sind, 2. dass die erhaltenen gleichzeitigen Gegenstände der Profankunst wie Schränke, Wandbänke und Truhen gar keine „einigermassen entsprechende Kunstübung" (S. 11) aufwiesen, 3. dass man noch in der Zeit Brüggemanns in die Nachbarländer Dänemark und Mecklenburg Lübecker oder niederländische Künstler kommen liess und nicht schleswig-holsteinische (S. 11).

Wir möchten auf die Sach'sche Beweisführung hier nicht näher eingehen, weil sie doch nicht erwachsen ist aus einer eingehenden und umfassenden Untersuchung der schleswig-holsteinischen Schnitzaltäre, sondern nur aus einer Vergleichung der mit Brüggemann gleichzeitigen Arbeiten (wobei z. B. der Neukirchener Altar im Thaulow-Museum S. 65 reichlich um ein halbes Jahrhundert zu spät gesetzt zu werden scheint). Gerade der Charakter dieser ganzen (von Sach a priori als niederländisch angenommenen) Altarplastik muss doch aber in erster Linie in Betracht gezogen werden, wenn man die Frage entscheiden will, ob im Lande gearbeitet wurde, oder nicht. Zu den drei obigen Argumenten möchten wir nur bemerken, dass sie nicht beweiskräftig sind. Dass das Fehlen der archivalischen Nachweise nicht entscheidet, zumal bei dem Verluste der Zunftrollen, ist oben S. 143 schon gesagt worden. Gerade die Blüte der nicht angezweifelt heimischen Holzplastik im 16. Jahrhundert muss an sich auf den Gedanken bringen, dass frühere Stadien der Entwicklung dieser Blüte im Lande zu suchen sind. Dass im 16. Jahrhundert niederländische Einflüsse stark hervortreten, hängt mit der Änderung der Weltlage zusammen und beweist nicht, dass sie im 15. Jahrhundert da gewesen sind. Zu dem 2. Argument bemerken wir, dass die spärlichen Reste der Profankunst (vgl. Sauermann, Bericht des städtischen Gewerbemuseums in Flensburg 1894, S. 12—16) wirklich keinen Schluss zulassen, besonders da hier wie anderswo die kirchliche Kunst während des 15. Jahrhunderts der profanen noch weit voransteht. Für ein Land von so kurzer Entwicklung wie Schleswig-Holstein wird das ganz besonders gelten. Was endlich die Berufung auswärtiger Künstler in die Nachbarländer angeht, so ist zu entgegnen, dass im Anfange des 16. Jahrhunderts die Blüte der schleswig-holsteinischen, einheimischen Holzplastik, wenn eine solche vorhanden war, eben erst in der Entfaltung begriffen war, dass also von einem Rufe noch nicht die Rede sein konnte. Bald nachdem Brüggemann sein Hauptwerk vollendet hatte, 1521, erlischt ja das Interesse für den kirchlichen Schmuck alten Stils. Die Berufung auswärtiger Grössen nach Dänemark und Mecklenburg ist an sich auch nicht einmal beweiskräftig für den niederen Stand der dortigen einheimischen Kunst (vgl. die Berufung von Veit Stoss nach Krakau).

Das πρῶτον ψεῦδος in der Sach'schen Beweisführung scheint mir darin zu liegen, dass er von vornherein für alle Werke die Bezeichnung „niederländische Arbeit" wählt. Das geht auf Bode zurück, der aus dem zahlreichen Auftreten nachweislich niederländischer Altäre in der nördlichen Welt geschlossen hat, dass die einheimische Kunstübung neben dem Dominieren der Niederländer nicht in Betracht käme. Dieser Schluss ist aber gewonnen, ohne dass ausreichende Untersuchungen über die nordische Plastik von Westfalen bis zu Dänemark und den Ostseeländern vorlagen. Die inzwischen erschienenen Untersuchungen über Dänemark und Lübeck kommen schon zu einem wesentlich abweichenden Resultate, in dem Goldschmidt für letzteres eine einheimische Kunstübung von Bedeutung, Beckett für Dänemark vor Allem Lübecker und dann neben den niederländischen, auch rheinische und oberdeutsche Einflüsse nachweist.

oder, was am naheliegendsten wäre, angelsächsischen Ursprungs ist, oder ob man in jener Zeit vielleicht schon im Lande gearbeitet hat, vermögen wir noch nicht zu sagen. Lübecker Einflüsse können jedenfalls nach dem, was Goldschmidt über den Beginn der Lübecker Plastik festgestellt hat, in dieser Frühzeit noch nicht massgebend gewesen sein. Ihr frühestes Auftreten sehen wir in dem mit der Holstenstadt in engster Beziehung stehenden Kloster Cismar, dessen Altar aus oder über Lübeck eingeführt sein mag.

2. In der nächsten Zeit, der Ruheperiode nach den fast 30jährigen Unruhen (1375 vgl. oben S. 22—24), in den friedvollen Tagen des mit Lübeck in bestem Verhältnisse stehenden Grafen Claus und seiner Mitregenten und Nachfolger treten auch in Holstein resp. Fehmarn einige Schnitzaltäre auf und zwar in den der Hansastadt unmittelbar benachbarten Gegenden. Unter diesen Arbeiten besitzen einige einen Kunstwert, den wir einheimischen Meistern noch nicht zutrauen können. Es ist vielmehr wahrscheinlich, dass diese Werke entweder in Lübeck, das schon ein reiches eigenes Können besass (vgl. den Hochaltar in der Marienkirche), gefertigt sind, wie noch der im Jahre 1444 bei Hinrik Junge für Kiel bestellte Altar beweist, oder über Lübeck eingeführt wurden.

3. In den letzten Jahren der glücklichen Regierung Adolfs VIII. und der zunächst noch einen ähnlichen Charakter tragenden Zeit seines Nachfolgers (vgl. oben S. 26—28) dürfte sich eine einheimische Snitkerschule entwickelt haben, die das Land mit einer auffallend grossen Anzahl von künstlerisch tieferstehenden, mehr handwerksmässigen Erzeugnissen versorgt. Wo solche Snitker ansässig gewesen sein mögen (ob vielleicht in Eiderstedt, Husum, das in dieser Zeit von Hamburg als Konkurrent angesehen wurde und den Ausgangspunkt der den Niederländern freigegebenen Handelsstrasse bildete, in Flensburg, Schleswig, Eckernförde, Kiel etc.) lässt sich

---

Auch sonst wird manches bei Sach nicht zu halten sein, wie z. B. S. 67, dass Dürer ausser Brüggemann im Lande nicht bekannt gewesen sei (vgl. oben S. 95 Tetenbüll). Dass Claus Berg lediglich unter niederländischem Einflusse gearbeitet habe (S. 18) und dass schleswig-holsteinischer Einfluss in Dänemark nicht zu spüren sei (S. 88) wird nach den Beckettschen Untersuchungen (vgl. a. a. O. S. 9: Altartavlen fra Birketkirke er maaske holstenske Arbejde und p. 295: l'art de Claus Berg sent l'influence des sculptures souabe, franconienne et néerlandaise) wohl modificiert werden müssen.

Natürlich bedeutet das keinen Vorwurf gegen Sach, zumal das Beckettsche Werk erst nach seinem Buche erschienen ist; wenn schon Sach das Vorhandensein einer einheimischen Lübecker Kunst nach dem Erscheinen der Goldschmidtschen Arbeit nicht mehr in Zweifel ziehen sollte. Dem um die Erforschung der schleswig-holsteinischen Kunst verdienten Werke Sachs verdankt auch diese Arbeit wertvolle Anregungen, trotzdem wir oft abweichender Ansicht sein mussten.

mangels fast aller Archivalien nicht sagen. Beachtenswert aber ist, dass ein heimischer Bildschnitzer Lutke Moller aus Schleswig, der für Oldenswort arbeitet, am Ende dieses Abschnittes nachzuweisen ist. Dass der Import von Lübeck her dabei noch nicht aufgehört hat, beweist allein schon die Bestellung Adolfs für Trittau.

4. Aus dieser einheimischen, mehr handwerksmässigen Snitkerschule entwickeln sich unter starkem Zuströmen fremder, besonders oberdeutscher, aber auch niederländischer Einflüsse, nachdem das Land in nähere Verbindung mit Dänemark getreten und Lübecks Kunst in das Stadium des Niedergangs getreten war (vgl. oben S. 28—31), um die Wende des Jahrhunderts verschiedene Meister, die sich teils um Hans Brüggemann aus Husum gruppieren und es zu Werken von hoher künstlerischer Bedeutung wie den Altären von Bordesholm und Goschhof, der Kreuzgruppe in Kotzenbüll, dem Ritter St. Georg in Kopenhagen bringen, teils aber unter anderen Einflüssen gestanden und Werke erzeugt haben, die sich dem Kunstcharakter Claus Bergs nähern oder aber stärker ausgesprochene niederländische Einflüsse aufweisen wie der Altar zu Segeberg. Ein Import ist daneben natürlich in dieser Zeit lebhafteren Verkehrs nicht ausgeschlossen. Es ist jedoch auch während dieser Periode kein direkt importiertes Werk nachweisbar.

Diese Darlegung kann bis jetzt nicht mehr für sich in Anspruch nehmen als den Charakter einer innere Wahrscheinlichkeit besitzenden Vermutung, schon deshalb nicht weil nur ein Teil, wenn auch freilich der wichtigste, der vorhandenen Holzplastik in den Bereich der Untersuchung gezogen werden konnte. Wir haben aber die Zuversicht, dass die wesentlichen Züge dieses Bildes keine Veränderung erleiden, sondern durch die Weiterführung der Forschung vertieft und bestätigt werden mögen.

Die nächste Aufgabe, die gelöst werden kann, wird die sein, die übrigen Schnitzwerke ausser den Altären in gleicher Weise zu datieren, dann aber, einzelne Gruppen von Altären und Schnitzwerken auf die Abstammung aus einer Werkstatt zu prüfen. Es wird möglich sein z. B. einen „Meister der Eiderstedter Gruppe“ nachzuweisen, vielleicht auch einen „Meister des Kotzenbüller oder des Segeberger Altars“, weiter einen „Meister des Loiter Altars“ und einen „Meister des Schwabstedter Altars“. Ob sich unter den genannten nicht noch zwei zu einer Person vereinigen lassen, soll damit noch nicht entschieden werden Wir werden vor allem aber den Begriff „Brüggemannsche Kunst“ und „Brüggemannsche Schule“ unter sich und von anderen unterscheiden können.

Es wird weiter der Versuch gemacht werden müssen, die vorhandenen Schnitzwerke noch eingehender auf ihre Vorbilder zu untersuchen und besonders die niederdeutsche Buchillustration heranzuziehen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass sich dabei auch ein Zusammenhang mit kirchlichen Schauspielen herausstellt und dass Näheres über die Entstehung der Altäre und ihre Auftraggeber zu erfahren ist.

Alle diese Arbeiten können mit Aussicht auf endgültigen Erfolg erst dann in Angriff genommen werden, wenn wenigstens von den Hauptwerken mustergültige und ein bequemes Vergleichen ermöglichende Abbildungen vorliegen, bessere als sie z. Teil noch in dieser Schrift geboten werden konnten, wo wir uns auf ein kleines Format einschränken mussten. Eine solche Publikation ist, wie oben bemerkt, in der Vorbereitung. In ihr wird dann auch die archivalische Grundlage und die Abstammungsfrage noch ausführlicher behandelt werden können als in dieser Arbeit, wo diese Dinge nur als Anhängsel an die Hauptaufgabe, die Sichtung des vorhandenen Materials, erörtert werden konnte.

Diese Sichtung des Materials war notwendig, wenn die Katalogisierung des Bestandes des Thaulow-Museums irgend welchen Wert haben sollte.

III.

Verzeichniss der aus der Zeit bis 1530 im Thaulow-Museum in Kiel vorhandenen Werke der Holzplastik.

Vorbemerkung. Ein von dem Begründer des Museums Thaulow hergestelltes Inventar ist nicht vorhanden. Im Jahre 1884, also 6 Jahre nach der Einweihung des Museums, ist von Heinrich Dose ein „Katalog der Schleswig-Holsteinischen Holzschnitzwerke und Intarsien im Thaulow-Museum zu Kiel“ herausgegeben worden. Derselbe zeichnet sich durch grosse Gewissenhaftigkeit aus und ist für eine ganze Anzahl von Gegenständen die einzige Quelle, um die Herkunft nachzuweisen. Allein schon hier ist es bei zahlreichen Gegenständen nicht mehr möglich gewesen, die Herkunft und die Zeit der Erwerbung festzustellen. Ein Inventar über die Erwerbungen nach 1884 ist nicht mehr geführt worden. Einzelne Gegenstände lagen noch unausgepackt im Keller des Museums. Mit Zuhilfenahme des Doseschen Katalogs wurde bei der Reorganisation des Museums zunächst ein Zettelkatalog vom Verfasser hergestellt. Dabei gelang es noch bei einigen Stücken teils auf Grund des Hauptschen Werkes teils auf Grund von Mitteilungen ehemaliger Mitarbeiter Thaulows die Abstammung festzustellen. Hiernach wurde im Jahre 1897 ein Inventar über den ge-

samten Museumsbestand angelegt, derart dass Alles, was bis zum Schlusse des Jahres 1894, sei's durch Thaulow, sei's nach ihm in das Museum gelangt ist, mit laufenden Nummern (von 1 bis ca. 2000), Alles was nachher erworben worden ist, mit dem Erwerbsjahr (1895,1; 1896,1) bezeichnet wurde [1]. Auf dieses Inventar bezieht sich in dem folgenden Verzeichnis die erste Zahl. Dahinter folgt in Klammern die Nummer des Doseschen Katalogs, wo eine solche vorhanden war. Die Inventarnummer ist an jedem Gegenstande angebracht.

Im übrigen sind die Dinge zeitlich nach den im vorigen Kapitel entwickelten Abschnitten geordnet, wie sich denn die gelegentlich des Erweiterungsbaues notwendige Neuaufstellung nach diesen Epochen richten wird. In jeder Abteilung stehen die vorhandenen Altarwerke voran. Diejenigen Stücke und Reste, bei denen eine zuverlässige Bestimmung nicht möglich war, sind angehängt.

Bei den Angaben ist im Einzelnen folgende Reihenfolge inne gehalten: Inventarnummer, (Nummer des Doseschen Katalogs), Bezeichnung des Gegenstandes, Herkunft, Stoff und Bemalung, Grösse, Beschreibung des Gegenstandes, gegenwärtiger Zustand, Abstammungszeit und Art der Erwerbung, wo solche nachweisbar war. Daran schliessen sich bei den wichtigeren Stücken (kleingedruckte) kritische Bemerkungen und Untersuchungen des Verfassers und Litteraturangaben. Wo eine besondere Bemerkung über Stoff und Bemalung nicht gemacht ist, heisst das jedesmal, dass der Gegenstand aus Eichenholz besteht und Bemalung gehabt hat, die verloren gegangen ist.

Aus der Frühzeit bis ca. 1375.

Nr. 1. (Dose 1025). Krucifixus aus der 1244/45 fertiggestellten Kirche zu Neukirchen i. O. H. 1,43, der Körper: 69. Reste von Gold sind auf dem Kreuze erhalten. Das Kreuz endigt in Vierpässen. Zwischen Körper und Kreuz befindet sich eine aufgenagelte Leiste. Die Füsse sind übereinander genagelt, die Augen offenbar noch geöffnet. Das noch ziemlich lange „Herrgottsröcklein" hängt schlicht herunter. Die Krone hat Dornen gehabt. Die Hände sind defekt. 13. Jahrhdt. — vgl. Haupt II, 41.

---

[1]) Dieses Inventar ist von dem damaligen Assistenten Herrn Dr. Georg Haupt angelegt worden. Diesem, der seit dem 1. April 1898 mein Nachfolger in der Leitung des Museums geworden ist, spreche ich für die Unterstützung bei der Korrektur und für einzelne Beiträge in dem folgenden Abschnitte, hiermit meinen wärmsten Dank aus. Die Zeichnungen nach den Originalen im Thaulow-Museum rühren von Henriette Hahn-Hamburg her. Die Abbildungen der Altäre von Boren und Haselau sind der im Jahre 1867 von Fr. Brandt-Flensburg hergestellten photographischen Aufnahme der Thaulowschen Sammlung entnommen.

Nr. 2. (1023). Erzengel Michael, H. 93, in langem tunikaartigem Überwurf steht auf dem Drachen, dessen Kopf sich links emporbäumt und dessen Schwanz sich in die Höhe ringelt. Die Haare sind kurz geschnitten. Er hält in der Linken den Schild, die Rechte führte die Lanze. Stark zerfressen.

Nr. 18. 96, 34. Madonna mit Kind aus der Nicolaikirche in Neuenkirchen (Kremper Marsch). Die Bemalung hat stark gelitten. Rother Mantel mit goldenen Sternen und blauem Futter, Haare braun, Schleier weiss, Kind in rotbraunem Kleidchen. H. 120. Die Madonna sitzt auf einer Bank und hat das bekleidete Kind auf dem Schoosse stehend, jedes eine goldene Kugel in der Hand. Die rechte Hand Marias ist mit einem Zapfen eingesetzt. — H. 2. 512.

Nr. 3. Sakramentshäuschen aus der Laurentiuskirche in Munkbrarup (Nordangeln). Von der Bemalung sind Reste in Gold und Rot sichtbar. H. 188. Gothisches Kapellchen in Kreuzform auf quadratischem Unterbau. Die Fenster sind durch einen Pfosten geteilt und haben Drei- und Vierpässe. Der sechsseitige schlanke Turmhelm sitzt auf achteckiger Trommel. Krabben und Kreuzblumen klein. Sehr defekt und stark ergänzt. Am Unterbau eine gelbe auf die Taufe bezügliche Inschrift aus dem 17. Jahrhundert auf rotem Grunde. — H. 1. 317.

Nr. 4. (1032). Krucifixus mit dürftigen Spuren alter Bemalung. H. 55. Christus trägt eine Dornenkrone. Der Ausdruck ist starr; die Augen scheinen noch geöffnet zu sein. Das Lendentuch hängt schlicht herunter. Die Füsse sind mit einem Nagel übereinander geschlagen. Teile der rechten Hand und zwei Fingerspitzen der anderen sind ergänzt. Ein Fuss ist abgebrochen. Das Kreuz ist neu.

Nr. 18. 98, 235. 10 Apostel und ein sitzender Christus aus Odenbüll auf Nordstrand. H. 1,05; also fast ⅔ lebensgross. Die Bemalung ist bis auf geringe Spuren abgekratzt.

Haupt I 483 „13. Jahrhundert". Die Hohlfiguren sind stark brüchig. Sie sind erst während des Druckes in's Museum gekommen.

Aus der Zeit von ca. 1375 bis in das 5. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts.

Nr. 18. 98, 234. Altarschrein aus der Kirche zu Landkirchen a./F. Die Bemalung auf Leinwandgrund ist unter einem jüngeren Leimfarbenanstrich im Ganzen recht gut erhalten. Sie zeigt meist goldene Gewänder mit rotem oder blauem Futter, Anwendung von Glanzgold, keine Musterung auf dem glanzgoldenen Hintergrund. Der Schrein (H. 193, Br. 278) hat zwei Flügel, die aussen überstrichen sind. An

den Aussenflügeln sitzen zwei eiserne Ösen; aber derart dass die Annahme eines Pentaptychs ausgeschlossen ist. Höchstens könnten bei geschlossenem Schreine noch Flügel eingesetzt worden sein. Jedes Feld ist von drei (in den Flügeln zwei) aneinander gereihten Rundbögen überspannt, die oben kielbogenartig in eine Kreuzblume auslaufen. Die kleinen, wenig gelappten Kreuzblumen liegen vor einer sehr zierlichen Masswerkgalerie. Unter dem Rundbogen ist ein leichtspitzbogiger Kleeblattbogen eingefügt mit Nasen und Fischblasenmuster. Zwischen je zwei Bögen befindet sich eine kleine Fiale. Jedes Feld wird von zierlichem Strebewerk mit Fialen flankiert. Gegenstand und Einteilung werden aus der Skizze ersichtlich:

1. leer (Christus am Ölberg)	2. leer (Judaskuss)	12. Christus mit 11 Jüngern (Christus mit s. Jüngern)	14. leer (das jüngste Gericht?)	13. Abendmahl (Abendmahl)	11. Christus in der Vorhölle (Christus in der Vorhölle)	10. Christus als Gärtner (Christus als Gärtner)
3. Geisselung (Geisselung)	4. vor Pilatus (vor Pilatus)	5. Kreuztragung (Kreuztragung)	6. Christus am Ölberg (Kreuzigung)	7. Pietà (Pietà)	8. Judaskuss (Bestattung und Leichenpflege?)	9. Auferstehung) (Auferstehung)

Bei Übernahme des Altars aus der Kirche zu Landkirchen waren Feld 1 und 2 leer. Feld 3 enthielt die Geisselung Christi. Christus umspannt eine Säule und wird von einem vor und einem hinter ihm stehenden Knechte gestäupt; der erstere (links) in einem gemusterten langen Rocke, der andere (rechts) in kurzer Schecke. Links davor steht ein Würdenträger (Pilatus) in goldenem, blau gefüttertem Mantel und eng anliegendem Wams mit tiefem Gürtelsitz. Er hebt seine Linke beteuernd in die Höhe. Christus ist ohne Dornenkrone und nur mit dem Herrgottsröcklein bekleidet. — Das Kapitell der Säule und die Geisselungsinstrumente fehlen.

4. Vor Pilatus. Vor den sitzenden Pilatus (rechter Unterarm abgebrochen) wird Christus von zwei Kriegsknechten geführt. Ein dritter steht dahinter. Christus trägt eine tauförmige Krone um das Haupt und ein bis zu den Füssen wallendes Gewand. Er hat in würdevoller Haltung die gefesselten Hände kreuzweis über die Brust geschlagen. Der rechte Unterarm des linken Schergen fehlt.

5. Die Kreuztragung. Christus mit tauförmiger Krone trägt das **T**-förmige Kreuz über seiner rechten Schulter einen aus Felsblöcken gebildeten Hügel hinan. Vor ihm steigen zwei Knechte, von denen der eine die Nägel trägt, während der andere den Herrn am Stricke zieht und den Hammer in der Hand hält. Ein Gewappneter schiebt den Herrn. Simon von Kyrene (unverhältnissmässig klein gebildet) fasst mit dem Ausdrucke lebhafter Teilnahme das Kreuz am unteren Ende. Dahinter Maria mit 2 Frauen in Haupt und Arme umhüllendem Kopftuche, die Hände schmerzlich ringend. (Am Burger Altar hat die Kreuztragung nur 4 Figuren und bewegt sich in entgegengesetzter Richtung von rechts nach links). Das Relief erinnert sehr stark an die Kreuztragung des Meisters der kleinen Passion im Kölner Museum.

6. Christus am Ölberg. Christus kniet im Gebet vor einer Felsenzacke, auf der der goldene Kelch steht (wie in Burg, nur im Gegensinne). Dahinter sind naiv übereinander drei schlafende Jünger angeordnet. — Dies Feld gehört, wie die erhaltenen Umrisse auf dem Goldgrund beweisen, zweifellos in Fach 1; während hier in Fach 6 ursprünglich die Kreuzigung dargestellt war. Diese sollte sich nach Haupt übel zugerichtet und überstrichen in einem kleineren Nebenaltare befinden. Die betreffende Gruppe besteht wie in Burg nur aus 3 Figuren, nämlich aus dem Krucifixus, links Maria und rechts Johannes, beide vom Kreuze abgewandt (anders wie in Burg). Es ist aber kein Zweifel, dass diese Figuren viel jünger sind und in den Hauptaltar nicht hinein gehört haben. Sie können jedoch nach der ursprünglichen Kreuzgruppe nachgeschnitzt sein. —

Beide Arme des Herrn fehlen. Felsen und Kelch sind defekt.

7. Pietà. Dies Feld besteht mit Christus aus 11 Figuren, 4 Frauen und 7 Männern. Neben Maria, die die Leiche des Herrn auf dem Schooss hat, ringt Maria Magdalena die Hände über dem Kopfe. Auf der andern Seite steht Johannes. Joseph von Armiathia hält die Schultern, ein anderer die Beine der Leiche. Der Ausdruck der beiden Marien ist gut, der der Männer dagegen meist gleichmässig typisch.

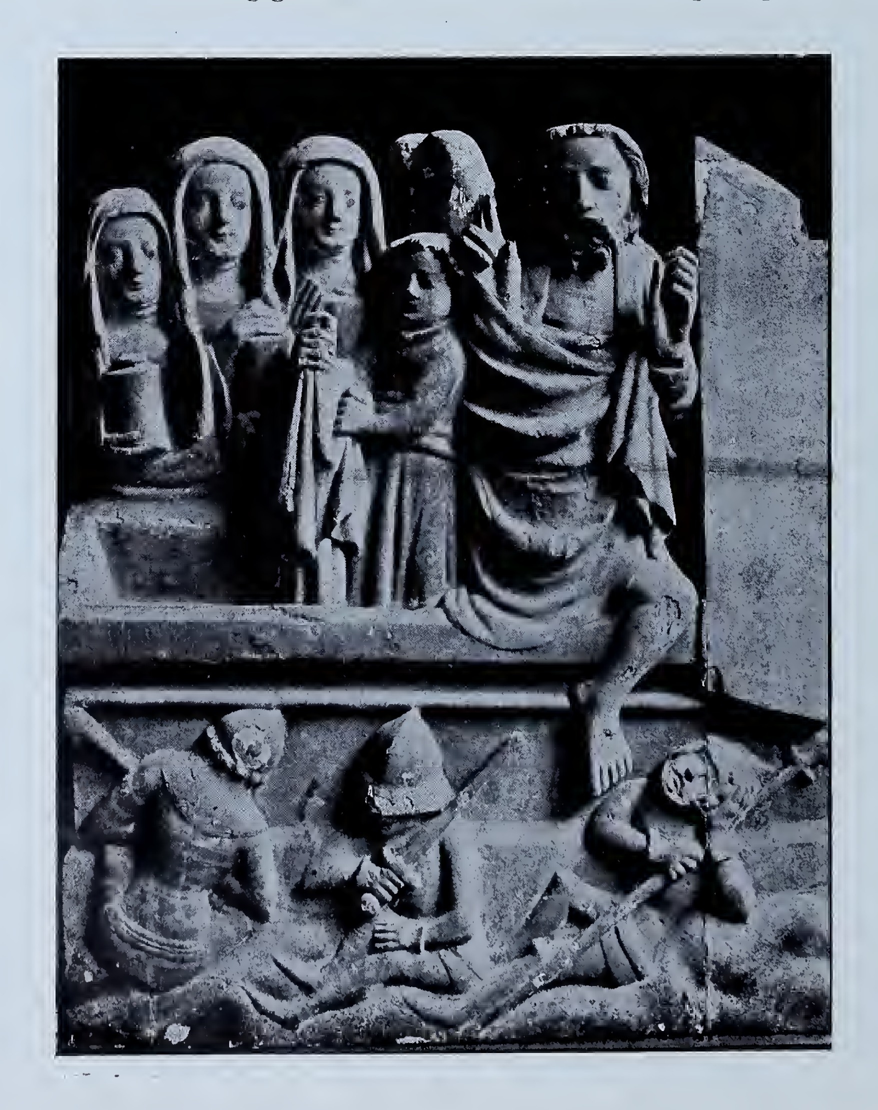


8. Der Judaskuss. 7 Figuren (vgl. d. Abbild.). Der Herr in langem Gewande mit vortrefflichem Ausdruck wird von Judas, der den Beutel hält, geküsst und von zwei Reisigen ergriffen. Auffallend ungeschickt ist die Anordnung der Hände des Herrn, des



Verräters und des einen Häschers, die parallel übereinander liegen. Dahinter ein 3. Kriegsknecht. Links neben dem Herrn haut Petrus aus dem Bilde hinausblickend dem Knecht Malchus das Ohr ab, das der Herr mit seiner Rechten wieder anheilt. — Die letzte Gruppe ist in einem schmalen Streifen an die Hauptgruppe angefügt. Die rechte Hand des Herrn und Petri sind an der Trennlinie abgebrochen. — Das Feld zeigt sehr charakteristische Bewegungen und Köpfe. — Die Schnäbel an den Schuhen des einen Reisigen sind über halb so lang wie der Fuss.

9. Die Auferstehung aus dem Grabe. — Das Feld ist ähnlich wie in Burg gebildet. Aus dem offenen Sarkofag steigt der Herr



mit sehr ungeschickt gebildetem linken Fuss. In der Hand hielt er jedenfalls eine Siegesfahne. Neben Christus steht der Engel mit dem Leichentuch zu den drei Frauen gewendet. Am Fusse des Sarkofags kauern die klein gebildeten Kriegsknechte. Der Deckel des Sarkofags steht senkrecht in die Höhe. Die Gesichter der Frauen sind ausdruckslos mit typisch lächelndem Munde.

10. Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner. Das Feld ist sehr zerstört. Christus erscheint der fehlenden Maria Magdalena zwischen zwei Bäumen und zeigt an der Linken seine Nägelmale, in der Rechten hält er einen Spaten, von dem nur noch der Griff da ist. Der Baum ist kugelförmig gebildet mit aufgemalten Blättern.

11. Christus in der Vorhölle. Die Hölle ist wie in Burg als ein Häuschen dargestellt, aus dessen Giebelfenstern Tierfrazen hinaus lucken. Aus dem Eingang treten Adam und Eva, dem Herrn die Hände entgegenstreckend. Beide sind nackt. Adam ist dabei ohne Genitalien dargestellt; von der Eva sieht man nur Kopf und Hände. Durch das Fenster rechts verlässt der Satan das Haus. — Der Gegenstand, den Christus in der Hand gehabt hat, fehlt.

12. Christus, umgeben von 10 Jüngern und einer Frau, sämmtlich in goldenen Mänteln mit blauem Futter, erhebt die zwei Finger seiner Rechten. In der anderen Hand hat er einen nicht mehr zu bestimmenden Gegenstand gehalten (vermutlich eine Siegesfahne). Der Burger Altar zeigt ein gleiches Feld (nur durch Maria und einen 12. Jünger erweitert. Dieses Feld hält Münzenberger für die Darstellung der Auferstehung. Haupt sieht darin die Erscheinung des Herrn unter seinen Jüngern. Die Bewegung der Hände drücken lebhaftes Staunen aus. Nägelmale sind aber nirgends vorhanden. Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass ein anderer Vorgang gemeint war.

13. Das Abendmahl des Herrn (S. 160). Der Tisch ist frontal angeordnet. Hinter demselben sitzt der Heiland mit 8 Jüngern. Einer davon führt ein Stück Brot zum Munde. Johannes liegt, wie üblich, in den Armen des Herrn, fast über den Tisch hingelagert. Vor dem Tische knieen oder kauern 4 Apostel. Einer schneidet das Brot, der nächste davor knieend nimmt es in Empfang. Ein Dritter empfängt vom Herrn die Hostie. Der Vierte trinkt knieend den Wein. Judas neben Petrus hält den Beutel in der Hand.



Feld 14 ist wiederum leer. Die Umrisse auf dem erhaltenen Goldgrunde lassen eine etwas andere Darstellung vermuten als die an der entsprechenden Stelle im Burger Altar befindliche. Dort ist das jüngste Gericht dargestellt. Christus sitzt in einer Mandorla auf dem Regenbogen, die Hände mit den Wundmalen ausbreitend, das Haupt von einem Strahlenkranze umgeben. Rechts und links neben ihm knieen ausserhalb der Mandorla auf stilisierten Wolken. Maria und Johannes fürbittend. Darunter sieht man die Köpfe von Auferstehenden, links zwei (vermutlich Adam und Eva) rechts einen. Die Umrisse im Goldgrund von Landkirchen lassen eine Mandorla nicht vermuten. Trotzdem mag vielleicht auch hier das jüngste Gericht dargestellt gewesen sein.

Die Reliefs sind durchweg flach gehalten, am vollsten in der Geisselung und in der Kreuztragung. Der gegenwärtige Zustand des wertvollen Werkes liess die Überführung in's Museum wünschenswert erscheinen. Obwohl durch Fäulnis und Holzwurm vieles verdorben worden ist, und 3 Felder gänzlich fehlen, erscheint es doch

möglich, dem weiteren Verfalle zu steuern und vielleicht auch das Ornament in Anlehnung an den Burger Altar wieder herzustellen. Der Altar ist erst während des Druckes dieser Arbeit in's Museum gekommen.

(Ankauf von dem Kirchenvorstand zu Landkirchen unter Vorbehalt des Rückkaufsrechtes.)

Dass der Landkirchener Altar aus derselben Werkstatt hervorgegangen ist, wie der Hochaltar in der Nicolaikirche zu Burg a./F., leuchtet auf den ersten Blick ein. In beiden sehen wir die gleiche Auffassung, eine sehr ähnliche Ornamentik; auch der Gegenstand und die Anordnung dürften dieselben oder wenigstens ganz ähnliche gewesen sein. Da im Burger Altar bei der ungünstigen Restauration und Neubemalung einzelne Felder verschoben worden sind, so hat Münzenberger die ursprüngliche Anordnung wieder herzustellen gesucht, und er wie Haupt sind der Meinung, dass dementsprechend auch die Anordnung des Landkirchener Altars wieder herzustellen sei. Wir weichen aber bezüglich des Burger Altars von Münzenberger aus zwingenden Gründen ab und müssen daher für die Wiederherstellung eine andere Anordnung empfehlen. Aus den folgenden Tabellen wird ersichtlich 1. (die vorhandene), 2. die von Münzenberger (M.) hergestellte Ordnung des Burger Altars, 3. (die vorhandene), 4. die von uns vorgeschlagene Anordnung des Landkirchener Altars:

Burg.

(Ölberg)	(Judaskuss)	(Christus erscheint den Jüngern)	(Christus in der Mandorla)	(Abendmahl)	(Vorhölle)	(Christus als Gärtner)
1.	2.	12.	14.	13.	11.	10.
M. Abendmahl	M. Ölberg	M. Judaskuss	M. Christus i. d. Mandorla	M. Himmelfahrt	M. Christus als Gärtner	M. Auferstehung
(Geisselung)	(vor Pilatus)	(Beweinung)	(Kreuzigung)	(Kreuztragung)	(Auferstehung)	(Grablegung)
3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.
M. vor Pilatus	M. Geisselung	M. Kreuztragung	M. Kreuzigung	M. Beweinung	M. Grablegung	M. Erlösung aus der Hölle

Landkirchen.

(leer)	(leer)	(Christus mit sein. Jüngern)	(leer)	(Abendmahl)	(Christus in der Hölle)	(Christus als Gärtner)
1.	2.	12.	14.	13.	11.	10.
Christus am Ölberg	Judaskuss	Christus und die Jünger	jüngstes Gericht?	Abendmahl	Christus in der Vorhölle	Christus als Gärtner
(Geisselung)	(Pilatus)	(Kreuztragung)	(Ölberg)	(Beweinung)	(Judaskuss)	(Auferstehung)
3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.
Geisselung	vor Pilatus	Kreuztragung	Kreuzigung	Pietà	Leichenpflege?	Auferstehung

Der Umstand, dass die Breite der Abendmahlsdarstellung in Burg (Nr. 13) nach unserer Messung (63 cm.) in die Breite des ersten Faches (abgesehen von der trennenden Ornamentik 56 cm) nicht passt, beweist, dass die Münzenbergersche Anordnung nicht richtig ist.

Der Umstand, dass in Landkirchen die Felder 5 (Kreuztragung) 9 (Auferstehung) 10 (Christus als Gärtner) 11 (Christus in der Vorhölle) im Jahre 1896 noch fest waren, und dass die Umrisse im Goldgrund des Feldes 1, 3. 4, 5, 6, 7 in Landkirchen keinen Zweifel lassen, dass dort der Reihe nach: Christus am Ölberg, Geisselung, Pilatus, Kreuztragung, Kreuzigung und Pietà gesessen haben, spricht für unsere Anordnung.

An der frühen Datirung des Werkes (zwischen 1375 und 1400) ist wegen des Kostümes, der Ornamentik und der Altertümlichkeit gewisser Darstellungen, wie der Auferstehung (9) und der Kreuztragung (5) nach dem oben S. 41 Gesagten nicht zu zweifeln. Auch halten wir mit Haupt den Landkirchener Altar für ein wenig jünger als den Burger, einmal weil das Ende des 14. Jahrhunderts die Modethorheit der langen Schnabelschuhe in fortschreitender Tendenz aufweist, und diese Schnäbel in dem Landkirchener Altare erheblich länger sind als an dem Burger. Dann aber zeigt der Landkirchener Altar auch in vielen Feldern eine Erweiterung der Darstellung gegenüber dem Burger, nämlich in Feld 4: B. 4 Figuren, L. 5, in Feld 5: B. 4, L. 8, in Feld 7: B. 6, L. 11 Figuren. Erheblich wird der Zeitunterschied kaum sein.

Der Landkirchener Altar gehört zu den wertvolleren Arbeiten des Landes. Auf ihn passt die oben S. 137 gegebene Charakteristik. Wir sehen bei zahlreichen Ungeschicklichkeiten und Naivitäten in der Auffassung und Anordnung, mangelhafter Kenntnis des menschlichen Körpers, oft verschrobenen und misslungenen Bewegungen, eine Schärfe der Charakteristik, eine Tiefe des Ausdruckes, endlich trotz dramatischen Lebens eine edle Würde der Auffassung, die uns berechtigen, das Werk zu den besten Leistungen jener Epoche zu zählen. Die erstgenannten Eigenschaften sehen wir besonders in der Handbehandlung in dem Judaskuss (Feld 1), in der Darstellung des mit dem Schwerte dreinschlagenden Petrus, den kugelförmigen Bäumen in Feld 10, der ungünstigen Behandlung des Johannes in Feld 12, dem schlechten Ausdruck der Frauen (in 9). Dabei sind die Körperproportionen nicht schlecht (in der Regel verhält sich Kopf und Körper wie 1:8). Die Tiefe des Ausdruckes bewundern wir besonders an dem Kopfe des Herrn in der Geisselung, in der Scene vor Pilatus (4) und in der schmerzlich verweisenden Haltung Christi in Feld 2. Vortrefflich ist die Teilnahme Simons von Kyrene (5) und der Schmerz der Maria in der Beweinung. Dabei beweisen viele Felder eine Eigenartigkeit der Auffassung (z. B. die Scene vor Pilatus, die Kreuztragung, die Pietà, das Abendmahl, die Erscheinung unter den Jüngern), die wir in plastischen Werken bisher nicht wiederfanden. Die Vorbilder dafür dürften, wie der Altar des Meisters der kleinen Passion aus der Schule Meister Wilhelms beweist, am Rhein zu suchen sein.

Münzenberger findet die Abweichung von anderen gleichzeitigen und früheren Werken so stark, dass er beide Altäre, den Burger und den Landkirchener, „einer gesonderten Bildschnitzschule“ zuweist. „Wir haben hier offenbar„ sagt er, „ein ganz selbständiges Werk vor uns, das im

Anschluss an sehr alte Vorbilder gearbeitet ist". — Thatsächlich steht das Werk den älteren Arbeiten (z. B. den Passionsscenen von Nordhackstedt, Hürup, Cismar, Doberan) nicht ganz fern; aber auch nicht dem Stile des Hochaltars von St. Marien in Lübeck. Plastische Werke ganz ähnlichen Charakters vermochten auch wir nicht nachzuweisen. — Der ehrwürdige Altar hat nun seine zweite Reise angetreten. Denn dass er nicht einheimischen Ursprungs, nicht auf Fehmarn entstanden ist, erscheint ebenso sicher, wie dass die erste Reise von Lübeck ausgegangen ist. Ob er nun aber in Lübeck entstanden, oder nur über Lübeck importirt worden ist, mögen wir nicht entscheiden. Vielleicht giebt darüber einmal eine ausführliche Darlegung der rheinischen und westphälischen Holzplastik Auskunft.

Vgl. Münzenberger a. a. O. S. 83, 84 und Haupt II. S. 85.

Nr. 5. (261). Altarschrein aus Boren-Arnis (Südangeln) (vgl. die Abbildung). Die grelle Bemalung ist neu. Darunter befindet sich noch die freilich defekte alte (Glanzgold, Blau und Rot auf Kreidegrund). Der Schrein (h. 142, br. 168, tief 15, Gesamtbreite 336) ist oben geradlinig geschlossen. Sieben Zapfenlöcher zeigen an, dass oben eine Kreuzblumengalerie vorhanden war. Von den Malereien auf den Flügeln ist nichts mehr zu erkennen. Die 22 Felder sind durch wohlprofilierte Kielbogen überspannt, die sich auf strebepfeilerartig angelegte Fialen stützen. Kleine Kreuzblumen lassen das ziemlich feine Gitterwerk sehen. Das Masswerk besteht aus Fischblasen und Dreipässen. Der Gegenstand wird aus der Skizze ersichtlich:

Apostel	Joh. E.	Petrus	Joh. d. T. mit Lamm und Buch	Engel mit Rauchfass	Mariä Verherrlichung. Christus und Maria auf einer Bank sitzend	Engel mit Rauchfass	Ein Bischof (Nicolaus?)	Apostel	Bartholomäus	Jacobus d. ä.
Apostel	Andreas	Apostel	Margaretha mit dem Drachenkopf auf dem Arme	Dorothea mit Blumenkorb	Mariä Verkündigung. Engel mit Spruchband	Barbara mit Turm	Katharina mit dem Rade	Judas Thaddäus	Thomas	Apostel

Die Figuren sind halbrund und hinten ausgehöhlt. Der Altar ist 1869 aus Arnis bei Kappeln erworben, wohin er 1708 aus seiner ursprünglichen Stelle in Boren gekommen war (vgl. H. II 244 u. 247).

Es handelt sich um eine mässige Arbeit der Gothik. Alles ist feierlich repräsentativ aufgefasst. Die Gesichter sind völlig gleichförmig mit typisch



Der Altar von Boren (Arnis)

anmutigem Ausdrucke, wennschon die Ölfarbe das Urteil erschwert. Die Figuren haben die Höhe von 37—40 cm. Die Hüfte ist noch vielfach herausgebogen. Die Köpfe sind 8 cm gross, also Verhältnis 1 : $4^1/_2$. Die Gewandung zeigt noch die glatt herunterlaufenden weichen Parallelfalten, auch Horizontalfalten über der Brust. Das Werk muss um 1400 gefertigt sein. Es zeigt den gleichen Charakter wie die Altäre zu Hoyer, Emmerleff und Haddeby, wenngleich es an künstlerischem Werte weit zurücksteht. Dieser Altar mag aus einer untergeordneten Lübecker Werkstatt herstammen, vgl. auch den Altar im Kirchdorf auf Poel. (Schlie, Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Grossherzogtums Mecklenburg-Schwerin II p. 232.)

Nr. 6. (891). Altarschrein aus Neukirchen i./O. (vgl. die Abbildungen). Der Schrein (H. 151, Br. 197, bei geöffneten Flügeln 394) ist geradlinig und trägt oben eine Galerie von kleinen (h. 21), zum Teil ergänzten Kreuzblumen. Das die Felder überspannende Masswerk fehlt im Schrein und in den oberen Flügelhälften. In den unteren ist es, wenn auch beschädigt, erhalten. Es besteht

aus frei hängenden Rundbögen mit sehr feiner Füllung aus Fischblasenmustern und Dreipässen. Darunter hängen je 6 Kreuzblumen. Die Zwickel sind mit Rosetten ausgefüllt. Die äusseren Flügel dieses ursprünglichen Pentaptychs fehlen. Von den Gemälden der inneren ist nichts erhalten. Der Gegenstand wird aus der Skizze ersichtlich:

1. Verkündigung	5. Kreuzigung	3. Anbetung der Könige
2. Christi Geburt		4. Darbringung im Tempel

1. Die Verkündigung. Der Engel mit Spruchband knieet vor der am Pult betenden Madonna.

2. Die Madonna knieet vor der Wiege, in der das Kind mit Wickelbändern festgeschnürt liegt. Rechts zwei Hirten bei ihren Schafherden, die sich in einer mit Laubwerk ausgestatteten Landschaft tummeln. Der eine füttert seinen Hund, der andere schläft an den Felsen gelehnt. Über dem Kinde kommen die Köpfe von Ochse und Esel an der Krippe zum Vorschein. Darüber Gott Vater. Joseph fehlt, scheint aber dagewesen zu sein (vgl. den Mildstedter Altar).

3. Anbetung der drei Könige (Matth. 2, 11). Die Madonna mit grosser Krone sitzt auf einer Bank und hält das nackte Christkind stehend auf ihrem Schooss, das in die geöffnete Geldkassette hineingreift und das linke Händchen zum Kusse reicht. Joseph steht auf einen Stab gestützt links daneben. Von den drei Königen kniet der älteste (Melchior) vor dem Kind auf beiden Knieen, reicht die Geldkassette und küsst das Händchen des Kindes. Die Krone hat er abgelegt. Der Zweite in den mittleren Jahren mit in zwei Zöpfen geflochtenem Barte (Kaspar) empfängt aus den Händen eines Knaben ein monstranzähnliches Gefäss. Der Dritte (Balthasar), bartlos, mit reichen Zaddeln am Kleide und tiefem Gürtelsitz, wie die übrigen, hält stehend ein ähnliches Gefäss.

4. Die Darbringung im Tempel (Lucas 2, 22—40). Die Madonna reicht das nackte Kind auf dem Altar an Simeon, der es in einem Tuche, das er über Schultern und Hände gebreitet



Der rechte Flügel des Altars zu Neukirchen i./O., gez. von Henriette Hahn-Hamburg.

hat, aufnimmt. Hinter Maria stehen 2 Frauen, von denen die eine das Taubenopfer in einem Körbchen hält, während die andere, wie

Maria mit einem krüselerartig besetzten Kopftuche bekleidet, zuschaut. Beide scheinen Lichter gehalten zu haben (Mariä Lichtmess, vgl. die Darstellung in dem oben S. 136 citierten niederdeutschen, vielleicht aus Lübeck stammenden Andachtsbuche). Hinter Simeon steht ein jüngerer bartloser Mann, der die Hände auf jenes Schultern legt. Rechts steht eine auf das Kind hinweisende ältere Mannesgestalt (Simeon wiederholt?). Die Figuren dieser Reliefs sind flach.

5. Die Kreuzigung, mit Vollfiguren im Vordergrund, enthält noch 15 Gestalten. Die Scene zerfällt in 2 Gruppen. Links halten Johannes, der zum Kreuz hinaufblickt, und eine Frau die zwar aufrechtstehende, aber der Ohnmacht nahe Maria. Diese reicht Fassung suchend Maria Magdalena ihre linke Hand hin; links schaut eine Frau zum Kreuz empor. Auf der andern Seite stehen 10 Männer. Zwei Würdenträger haben einander untergefasst und sind in lebhafter Unterhaltung. Daneben steht ein jüngerer mit einem Spruchband, der auf den Krucifixus zu deuten scheint (die Hand ist abgebrochen.) — Unter dem Kreuzstamm liegt Adams Gebein. Der Gekreuzigte trägt schlicht herunterhängenden Lendenschurz und die Bandkrone auf dem Haupt. Die Augen sind geschlossen, der Mund geöffnet. — Die 1882 noch wohl erhaltene Bemalung ist, als der Altar ins Museum kam, bis auf die letzte Spur des Kreidegrundes abgeschält worden. Die Felder 3 und 4 sind am besten erhalten. Bei den übrigen dürfte Manches fehlen.

Auch in diesem Zustande ist noch zu erkennen, dass wir eins der allerbesten Werke im Lande vor uns haben. Und es ist nicht recht begreiflich, wie Deneken sagen kann: „Womöglich noch minderwertiger (als der Neumünstersche) und gleich unbeholfen in Entwurf und Ausführung ist der Neukirchener Altar im Thaulow-Museum. Beide haben weder mit Brüggemann noch mit seiner Richtung das mindeste zu thun“. Das letztere ist allerdings richtig. Aber dass Deneken, wie Sach und Posselt es überhaupt der Mühe für Wert halten die Frage aufzuwerfen, ob der Altar von Brüggemann sei, beweist, dass sie alle miteinander sich diesem Altar gegenüber in völligem Irrtum befinden [1]). Sie scheinen ihn für ein Werk des 16. Jahrhunderts zu halten.

Aber schon das Kostüm mit seinen Zaddeln und seinem Gürtelsitz hätte lehren können, dass das Werk keinenfalls tiefer als 1460—1470 heruntergesetzt werden darf, wenn nicht der Charakter der Arbeit und des Ornamentes bewies, dass es sich um ein Werk aus der ersten Hälfte des

---

[1]) Vgl. F. Deneken „Hans Brüggemann“ in der Belletrist. litterarl. Beilage der Hamburger Nachr. v. 24. Nov. 1895. Sach a. a. O. S. 65; Posselt rechnet den Altar noch zu Brüggemanns Schule. —

15. Jahrhunderts handelt, das etwa 80 bis 90 Jahre früher als der Brüggemannsche Alter vollendet worden ist. — Man braucht nur einen Blick zu werfen auf die Altäre von Mildstedt[1]) Böslunde in Dänemark, den Krämer-Altar

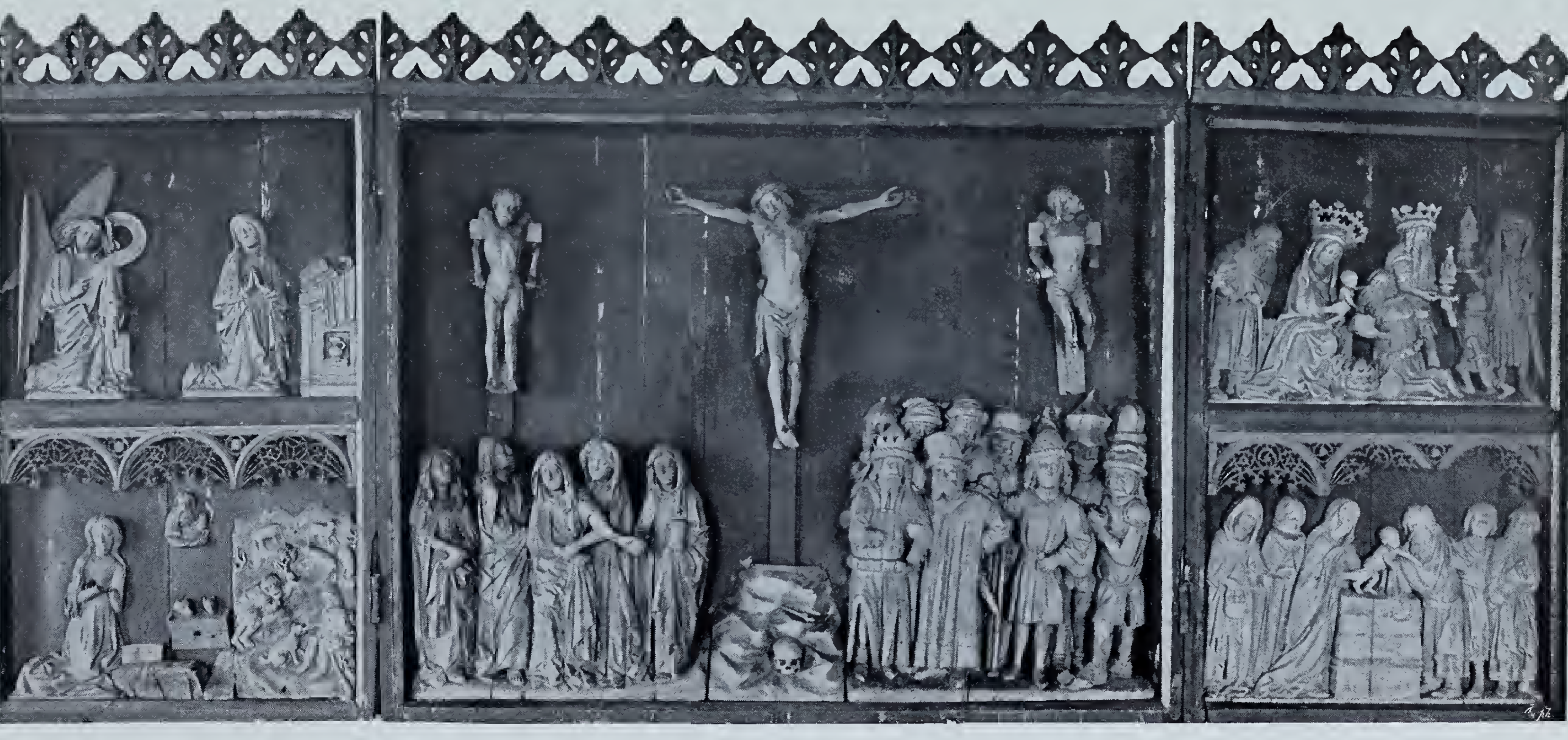
---

[1]) Der Altar zu Mildstedt bei Husum (vgl. die Abbildung) steht unter allen schleswig-holsteinischen Altären dem Neukirchener am nächsten. Er zeigt die gleiche Form und Einteilung und enthält dieselben Gegenstände in sehr ähnlicher Auffassung und manche Feinheiten. Die Ornamentik ist ein wenig anders. Die überspannenden Rundbögen sind mit kleinen Kreuzblumen verziert und liegen vor einer zierlichen Gittergalerie. Das die Bögen ausfüllende Masswerk fehlt. Der Gegenstand erscheint im Verhältnis zu dem Neukirchener Altare etwas erweitert. Aber diese Erweiterung geht meist auf Zusätze zurück, die zu dem Hauptstück der Darstellungen nicht passen. In der Verkündigung ist rechts der Gewand haltende Engel aus jüngerem Holze hinzugesetzt. In der Darbietung passen die hinzugesetzten Frauengestalten (rechts und links) gar nicht zu der Mittelgruppe. Die Anbetung der Könige ist wiederum einheitlich, und das Relief passt auch zu dem Flügelfach. Sie zeigt eine obigem Altare sehr verwandte Darstellungsweise. Kaspar trägt auch hier den geflochtenen Bart, Balthasar hat jene Zaddeln am Gewande, denen wir sonst nicht wieder begegnet sind, Melchior ergreift wie in Neukirchen das Händchen des Kindes. In der in ein falsches Fach gesetzten Geburtsscene ist wiederum die linke Partie nachgeschnitzt. Die Gewandbehandlung der Maria ist anders, der Boden, auf dem sie kniet, findet keine Fortsetzung in dem (69 cm breiten) Hauptstück. Der eine Hirte scheint ebenfalls später hineingesetzt, der andere bläst den Dudelsack (vgl. den Claren-Altar in Köln). Das Mittelfeld zeigt eine ähnliche Anordnung und Auffassung wie die Reste des N. Altars. Besonders der Krucifixus hat einen ganz gleichen Charakter. Nur ist die Scene ein wenig lebhafter.

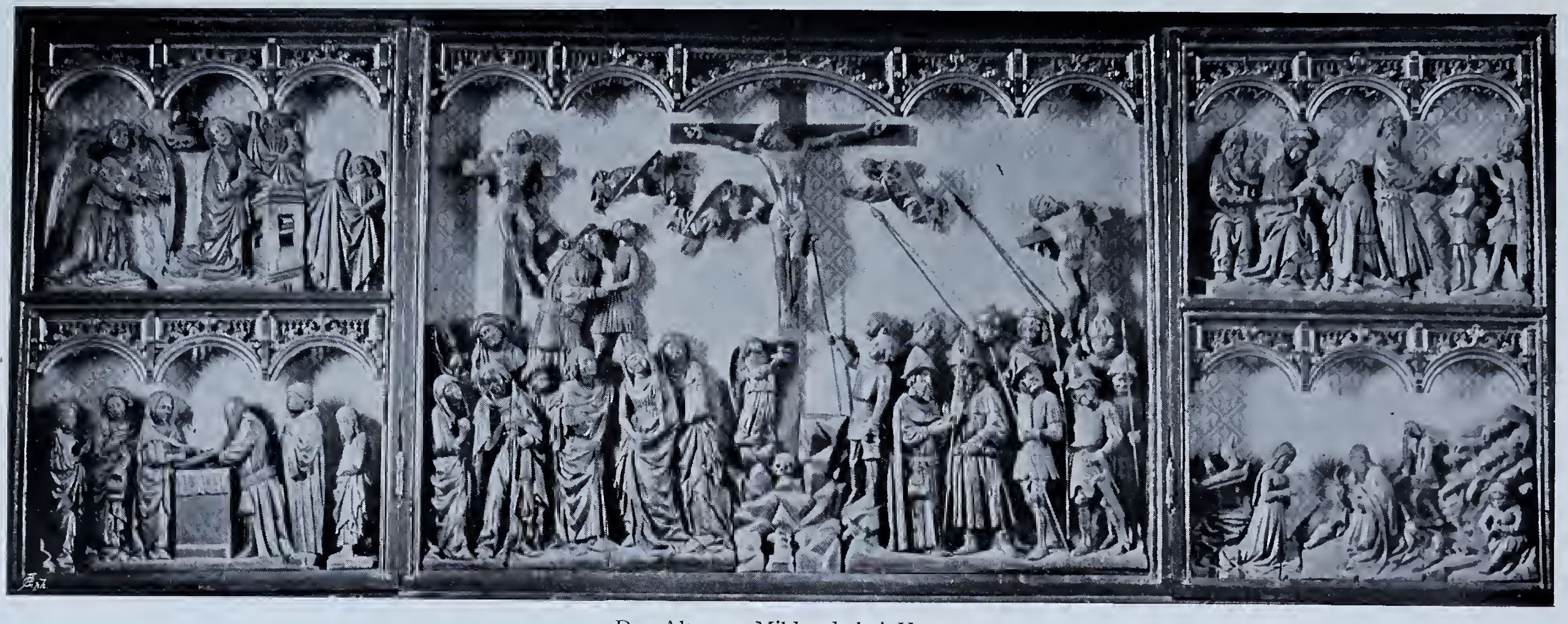
Man möchte bei diesen beiden Altären nicht blos auf ein gemeinsames Vorbild, sondern auch auf eine gemeinsame Hand schliessen. Mit dem Hattstedter Altar (vgl. ob. S. 61), auf den Haupt (S. 475) hinweist, hat der Mildstedter Altar nichts weiter gemeinsam als bis zu einem gewissen Grade das Gegenständliche. Ersterer ist erheblich später und sehr viel roher gearbeitet. Das Verhältnis dieser beiden Altäre zu einander könnte eine Bestätigung unserer oben (S. 149) ausgesprochenen Vermutung bieten. Danach wäre der treffliche Mildstedter Altar von Lübeck aus in der ersten Hälfte des Jdts. importiert. Als in der 2. Hälfte sich eine einheimische Bildschnitzschule gebildet hatte, mag ein einheimischer Meister den Hattstedter Altar unter Benutzung des Mildstedter Vorbildes gearbeitet haben. Dabei sind aber die oben geschilderten Wandelungen des Geschmackes (vgl. die drastischere Mariengruppe, die Pferde etc.) schon zum Ausdrucke gekommen. Den frühen Ursprung des Mildstedter Altars hat Haupt richtig erkannt, denn er macht den Zusatz: „ob schon von 1413?"

Unerklärlich bleibt die Ergänzung der Flügelbilder. Man könnte auf die Vermutung kommen, dass die Reliefs ursprünglich für einen kleineren Altar etwa von der Grösse des Neukirchener bestimmt waren (der Mildstedter Altar ist 218 breit und 170 hoch, der N. 197 breit, 151 hoch) und erst später in den jetzigen Schrein eingesetzt worden seien. Dem widerspricht aber der Umstand, dass das gleichen Charakter tragende Mittelfeld in den Schrein, und die einheitlich behandelte Anbetung der Könige in den Flügel genau hineinpassen. So bleibt fast nur die Vermutung übrig, dass der Meister mit seiner Arbeit nicht fertig geworden ist. Dazu wird man besonders durch die Geburtsscene geführt. Denn in der Verkündigung und in der Darbietung wäre die Handlung in sich auch ohne die zugesetzten Figuren abgeschlossen. In der Geburtsscene würde aber die Maria jedenfalls fehlen.

Der Mildstedter Altar ist ebenso schlecht behandelt wie der Neukirchener. Auch bei ihm ist die Bemalung bis auf einen spärlichen Goldrest an dem Balthasar abgekratzt. Das Holz ist abgekocht, tief dunkelbraun und blank poliert, so dass man sich von der ursprünglichen Wirkung dieser wertvollen Arbeit keine Vorstellung mehr machen kann.



Der Altar zu Neukirchen i/O.



Der Altar zu Mildstedt bei Husum.

St. Mariae in Wismar, den Hochaltar von St. Jürgen ebendort, den kleinen Altar im Kirchdorf auf Poel (Wismar), der gleiches Ornament und den gleichen Gegenstand in den Flügeln hat, und den Neustädter Altar im Schweriner Museum[1]) vom Jahre 1435, um sich zu überzeugen, dass diese Altäre alle in dieselbe Zeit von ca. 1410 — spätestens 1440 gehören und alle mit einander in einer nahen Verwandtschaft stehen. Unser Altar wird um 1430—40 geschaffen sein, womit auch das Kostüm übereinstimmt.

Die Arbeit ist nicht nur nicht „minderwertig“ und „unbeholfen“ sondern gehört vielmehr zu dem besten, was noch aus dem strengen Geist der Gothik heraus geschaffen worden ist.

Über dem Ganzen lagert noch die strenge feierliche Würde und die Abneigung gegen dramatische Bewegtheit, wie sie der reifen Gothik eigen sind. Bei ungeschickten Körperverhältnissen (Kopf zu Körper = 8 : 46 cm und 10 : 60 cm, also = 1 : 6) haben die Köpfe einen Ausdruck von so prächtiger Charakteristik, dass sie nur aus den Händen eines sehr bedeutenden Meisters hervorgegangen sein können, der nach dem Leben beobachtet hat. Man betrachte den Ausdruck in der Mariengruppe, bei den disputirenden Würdenträgern rechts vom Kreuz, in der Anbetung der Könige und den hinter Simeon stehenden Mann in der Darbringung. Der Meister weiss sich bei allem feierlichen Ernst sehr wohl in die Situation hinein zu versetzen, wie die genrehaften Züge in Feld 2 u. 3 beweisen, wo der Hirt seinen Hund aus dem Brodsack füttert, und der knieende König dem Kinde das Händchen küsst. Letzteres findet sich auch im Krämer-Altar in Wismar und in Mildstedt. Hier bläst der Hirt den Dudelsack, während er in Wismar aus seiner Feldflasche trinkt. Alle drei Werke gehören sehr eng zusammen und können von einem Meister herrühren. — Es ist interessant zu sehen, wie sich die Anbetungsdarstellung seit den frühesten Anfängen geändert hat. Auf den ältesten Darstellungen (St. Callisto u. Sarkophag von Tolentino) sehen wir drei Jünglinge mit phrygischen Mützen und Barbarenhosen in aufrechter Haltung der auf einem Thron sitzenden Madonna nahen, die Gaben in Schüsseln tragend. Im codex Egberti (X Saec) sind die Weisen schon als Könige aufgefasst und mit den Namen Pudizar und Melchias bezeichnet (vgl. F. X. Kraus die Miniaturen des cod. Egberti). Seit dem 12. Jahrhundert sind sie unter sich schon schärfer charakterisiert. Einen Niederschlag dieser älteren Auffassung dürfen wir wohl trotz der späteren Abfassungszeit in der Vorschrift des Malerhandbuches vom Berge Athos sehen. Dort heisst es nach § 214[2]): die Heiligste sitzt auf einem Sessel und hält Christus, welcher segnet, als einen Säugling. Vor ihr sind die drei Magier und halten die Geschenke in goldenen Kistchen. Der eine von ihnen ist ein Greis mit langem Barte, unbedeckt, auf den Knieen, schaut auf Christus; mit der einen Hand hält er das Geschenk, mit der andern seine Krone; der andere ist mit keimendem Barte und der dritte ohne Bart; sie schauen einander an und zeigen sich Christus, und hinter den Heiligsten steht Joseph

[1]) vgl. Schlie: Die Kunst- und Gechichtsdenkmäler des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin Bd. II S. 57, 76 u. 232 Schwerin 1898. — Münzenberger a. a. O. versetzt den Krämeraltar fälschlich nach St. Jürgen in Wismar (Taf. 20). — Goldschmidt Taf. VII, — Beckett a. a. O. Taf. I u. ff.

[2]) Vgl. Schäfer S. 174, Detzel a. a. O. S. 204 u. ff. u. F. X. Kraus a. a. O. I 152 u. II S. 288.

und staunt. Ausser dem Hause hält ein Jüngling drei Pferde etc. — Giotto führt in seiner Darstellung in der capella del' Arena schon den genrehaften Zug ein, dass der älteste König die Füsse des Kindes küsst. Weitere genrehafte Züge fügen die Meister der Frührenaissance hinzu. In Deutschland zeigt noch das Kölner Dombild nur den feierlichen Akt des Segnens. Unsere Altargruppe lässt intimer das Kind in die Kassette greifen und den Greis das Händchen an die Lippen drücken.

Da man nach dem im vorigen Kapitel Dargelegten einen so bedeutenden einheimischen Meister in Schleswig - Holstein nicht suchen darf, und da die Verwandtschaft der genannten Gruppe auf den Neustädter Altar von 1435 hinweist, den Goldschmidt für Lübeck in Anspruch nimmt, so dürfte unser Altar wohl auch aus Lübeck stammen. Und zwar hat der Meister unter niederrheinischem und niederländischem Einflusse gestanden, wie wir denn den geflochtenen Bart, der in einen knopfartigen Knoten ausläuft, besonders häufig an niederländischen Schnitzaltären finden z. B. in dem St. Georgsaltar im ehemaligen musée de Port de Hal in Brüssel (jetzt im musée de l'art et de l' Industrie) und in dem niederländischen Altare der Søndersognskirke in Viborg in Dänemark etc.

Nr 7. (635). Erzengel Michael aus der Marienkirche in Esgrus (Nordangeln). H. 111, halbrund, mit Rückenbrett. Der Engel in langem Gewand mit Mantelüberwurf stösst mit der Lanze auf den rechts emporgerichteten Kopf des Drachens, auf dem er steht. — Teile des rechten Armes und die linke Hand sind ergänzt. — Figur und Drache sind defekt.

Dose. S. 130.

Nr. 8. (647). Pietà. H. 64, halbrund. Maria mit Schleier und Mantel hält mit der Linken die linke Hand Christi. Kopf, Brust und linker Arm des über dem Schooss liegenden Heilands sind ergänzt

Die Figur stammt vermutlich aus der Hospitalkapelle zu Neustadt i. O. H. II 53. Der Ausdruck des Schmerzes im Kopfe der Maria ist sehr gut. Die Gewandung fällt in weichen Falten herunter.

Nr. 9. (281). Pietà aus der Kirche zu Heiligenhafen i. O. H. 68, mit ziemlichen Resten der alten Bemalung. Mantel: blau, Kleid: rot, Schleier: weiss. — Maria in Mantel und überhängendem Schleier fasst mit der Linken die rechte Hand des sehr steif gebildeten Christus auf ihrem Schoosse. Der Ausdruck der Maria ist tief schmerzlich. Das Gewand fällt in weichen Falten herunter. Christus trägt die bandartige Dornenkrone. — H. II 32.

Nr. 10. (1031). Pietà, unbekannter Herkunft, h. 52. Vollfigur (auf dem Rücken unbearbeitet). Über Marias viel zu gross gebildeten Kopf hängt der Schleier tief herunter. Sie hat die Linke auf die gekreuzten Hände Christi gelegt. Christus trägt die tauartig

gewundene Dornenkrone, sein rechter Arm ist zum Teil abgebrochen. Das Holz ist stark rissig.

Nr. 11—13. (580, 581 und 577). Fries aus der Kirche zu Leezen (Kr. Segeberg) in drei Stücken, h. 31, br. 122, 57 und 57. Flache, durchbrochene Reliefs. Der Grund ist erst später herausgeschnitten. Profilierte Rahmen umfassen 4 und zweimal 2 Medaillons mit Brustbildern und Schriftbändern. In den Zwickeln ist Fischblasenmasswerk. Die Köpfe stellen dar einen bartlosen Priester, einen König und zwei dozierende bärtige Männer, einen bärtigen Mann mit Pilgerhut und einen unbärtigen mit Barett, endlich zwei Mönche, einen mit Barett und einen mit Kapuze.

Bei dem jetzigen Zustande, wo die einst vorhandene Temperabemalung sorglich abgekratzt ist, entzieht sich der Wert der Arbeit der Beurteilung. Nach H. II 365 stammte der Fries aus dem Altare und stellte David und die Propheten dar. In der That scheint der Fries den unteren Teil eines Schreinaltars gebildet zu haben wie in Lütjenburg. (In den Schrein eingezogene Staffel).



Apostel aus Karlum.

In diese Frühzeit gehören auch noch Teile des Seedorfer Altars, vgl. unten S. 180.

Zwei verschiedenen Zeiten gehören auch die Bruchstücke des

Nr. 1898, 174—191. Altars zu Karlum (Tondern) an. Die Figuren, nur Bruchstücke, zeigen starke Reste der alten Bemalung auf Kreidegrund. Die Gewänder waren golden mit meist blauem Futter. Auch das Haar (cf. Johannes) war teilweise vergoldet.

Erhalten sind aus dem Mittelfelde: Christus thronend mit Krone und langem Mantel. Die Linke hält die Weltkugel, die Rechte ist segnend erhoben. Das rechte Ende der Bank fehlt (174, h. 70). Zwei defekte, stehende Engelsfiguren (189, 190; h. 44,5 und 45), St. Nicolaus (175, h. 70) mit Bischofsmütze und abgebrochenen Händen und St. Laurentius (176) mit der Bibel und abgebrochener rechter Hand und Gesicht sind, wie Kostüm und Gewandbehandlung zeigen, späteren Ursprungs als die übrigen Figuren. In den Flügeln standen die 12 Apostel (177—180), h. 70. Darunter

sind erkennbar: Petrus (178) und Paulus (177), Jacobus d. Ä. (181) mit Pilgerhut und Muschel und Johannes (182) mit dem Kelch in der linken Hand.

Von dem Schrein sind nur Ornamentreste (191 a—h) erhalten, Leisten mit zierlichem Masswerk, die unter den Feldern gesessen haben dürften. — Der Altar ist vom Kirchenvorstand zu Karlum unter Wahrung des Rückkaufsrechts erworben.

Der Altar mag jene an der Westküste übliche (vgl. oben S. 127) Anordnung gehabt haben. Die Apostel tragen den Charakter der Frühzeit. Die Köpfe sind auffallend länglich und im Verhältnis zum Körper zu gross (1 : 5½). Der Ausdruck der Köpfe ist bei einzelnen nicht schlecht, die Haltung würdevoll und oft nicht ungewandt. Die Gewandbehandlung ist weich und zeigt jene straffen Horizontalfalten über der Brust (cf. 187) und Bündel von vertikal ohne wesentliche Unterbrechungen herunterlaufenden Parallelfalten. Hände und Füsse sind steif. — Spitze Schuhe.

Aus der Zeit von der Mitte bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts.

(ca. 1440 bis ca. 1490),

Nr. 1895, 2. Der Altarschrein aus der Laurentiuskirche zu Ries bei Apenrade. Unter dem 1775 von Jes-Jessen aus Apenrade aufgetragenen Öl- und Firnissanstrich liegt noch die alte freilich defekte Bemalung auf Kreidegrund (rot, blau und Gold). Der Altar (h. 176, br. 177, Flügel br. 88) war ein Pentaptychon. Die äusseren Flügel fehlen. Von der Bemalung der Aussenseiten ist nichts erhalten. Die Bekrönung des oben gerade geschlossenen Schreines fehlt. Die Flügelfelder werden von je einem, das Mittelfeld von drei aneinandergereihten Kielbögen überspannt, deren schon etwas grössere Kreuzblumen das Gitterwerk nicht verdecken. Unter den Bögen feines Fischblasenmasswerk. Die Bögen ruhen auf festen Pfeilern mit Risen. Der Gegenstand wird aus der Skizze ersichtlich.

<table>
<tr><td>Johannes mit Kelch</td><td>Jacobus d. ä. mit ?</td><td>(Bartholomäus)</td><td rowspan="2">Kreuzigung mit 14 Personen unter dem Kreuze und zwei Heiligen:
Laurentius und einer Heiligen.
Unterschrift:
Gloria in Ecc[e]lsis Deo renovatum a. 1775. Sogne Preesten var den Tiid H. Chr. Petersen Kerke værgerne Jep Roe, og Clas Petersen malet af Jes Jessen i Abenraa</td><td>(Philipp mit nachträglich einges. Zange</td><td>Andreas mit Kreuz</td><td>Petrus mit Schlüssel</td></tr>
<tr><td>(Thomas)</td><td>(Matthaeus)</td><td>Jacobus d. j.</td><td>Jud. Thaddäus mit Keule</td><td>Simon mit der Säge</td><td>Matthias m. d. Beil</td></tr>
</table>

Christus hängt an einem Kreuze, dessen quadratisch gebildete Enden die Evangelienzeichen: Ochse, Adler und Engel enthalten. Er trägt eine naturalistisch gebildete Dornenkrone. Drei erhaltene Engel fangen das Blut auf. Maria ist ohnmächtig in die Kniee gesunken. Der sie haltende Johannes blickt links seitwärts aus dem Bild heraus. Dahinter Kriegsknechte mit der Lanze. Rechts vor den Kriegsknechten, welche den Schwamm emporhalten, ein Würdenträger mit Spruchband (wohl der Bekenntnis ablegende Hauptmann). Vor dem Kreuzesstamm sitzt der Schreiber. Dahinter steht ein Würdenträger, der mit der einen Hand auf den Schreiber, mit der andern nach oben deutet.

Der Altar ist 1895 ins Museum gekommen. Haupt sah ihn noch an Ort und Stelle, vgl. I 48. Es ist einer jener handwerksmässigen Altäre der Gruppe Kating-Ording-Hellewadt und mag zwischen 1460 und 1470 gefertigt sein. Die Auffassung ist wesentlich repräsentativ. Die Gesichter sind ausdruckslos. Die Köpfe der Apostel sind sehr gross: 11 cm bei 53—55 cm Körperhöhe (1 : 5). Die Gewandung ist steif und zeigt röhrenartige Bündel, bei den Aposteln und der Maria wird sie schon unruhig und knitterig. Die Apostel erinnern an die aus Frörup (Beckett XXI). Einheimische Arbeit.

Nr. 14—25. (D. 665—676). 12 Apostel unbekannter Herkunft, Hohlfiguren.

Nr. 14. (665). Apostel, bärtig, mit Buchbeutel. Das Attribut der linken Hand fehlt. H. 46.

Nr. 15. (669). Apostel, bärtig. Die linke Hand hält ein aufgeschlagenes Buch. Attribut der Rechten fehlt. H. 47.

Nr. 16. (666). Johannes en face mit dem Kelch. Rechte ergänzt. H. 47.

Nr. 17. (670). Apostel, bärtig, Gesicht nach oben gerichtet. Die Linke hält ein offenes Buch. Die Rechte mit dem Stab ist ergänzt. H. 47.

Nr. 18. (667). Apostel, bärtig. Buch mit Schliesse. Rechte ergänzt. H. 47.

Nr. 19. (674). Apostel, bartlos, en face. Mantelzipfel über den Rücken geworfen, in der Rechten Buchbeutel. Linke Hand fehlt. An den Füssen Schuhe. H. 47.

Nr. 20. (671). Apostel, bärtig, en face. Buch mit Schliesse in der Rechten. Attribut der Linken fehlt. H. 50.

Nr. 21. (676). Apostel Matthias, mit beiden Händen auf die Axt gestützt. Stiel der Axt ergänzt. H. 46

Nr. 22. (673). Jacobus d. Ä., bärtig, mit Muschelhut. Der vordere Teil der Fussplatte ist ergänzt.

Nr. 23. (668). Petrus mit krausem Bart und Haar, nach rechts schreitend; offenes Buch in der Linken Attribut der Rechten fehlt. H. 47.

Nr. 24. (672). Apostel, bärtig; liest in aufgeschlagenem Buche; in der Linken ergänztes Ruder. H. 46.

Nr. 25. (675). Apostel, bärtig, en face, mit offenem Buche in der Rechten. Attribut der Linken fehlt. H. 47.

Diese Figuren sind von handwerksmässiger einheimischer Arbeit.

Nr. 26. (250). Madonna auf dem Halbmonde aus der St. Severinskirche zu Keitum auf Sylt. Reste der alten Temperabemalung unter dem beseitigten Ölanstrich. Maria mit Krone und langem unruhig fliessendem Mantel hält in dem linken Arm das nackte Kind, das in beiden Händen die (fehlende) Weltkugel hielt.

H. II 606.

Nr. 27. Doppelstatue der Madonna (Marienleuchte) aus Heiligenhafen/O. Reste alter Bemalung auf Kreide und Leinwandgrund. Haar: braun, Mantel und Kleid: gold (blau gefuttert). Oben ein Loch, wo die Vorrichtung zum Aufhängen sass. H. 76. (Kopf zu Gestalt 10 : 60.) Ein Brett mit Glorie und Strahlenkranz trennt die im Gegensinne identischen Gestalten. Die Madonna mit herausgekehrter Hüfte und typisch lächelndem Gesichtsausdruck hält das (abgesägte) Kind auf dem Arme (das eine Mal auf dem rechten, das andere Mal auf dem Linken). Der freie Arm abgebrochen. Sehr defekt.

H. II 32, 87. Eine fast völlig gleiche Marienleuchte befindet sich noch in gutem Zustande in der Kirche zu Landkirchen aufgehängt.

Nr. 28. (632). Johannes d. Täufer (halbrund, h. 66) in langem Gewand und Mantel, hält mit der Linken die Bibel mit dem Lamm, worauf er mit der Rechten hinweist. Die Oberlippe hat keinen Bart. In der Fussplatte sind Dübellöcher.

Nach H. II 271 sind 11 gothische Figuren (Maria mit Kind, Maria Magdalena, Johannes d. T., zwei Altarschreine mit je 4 Figuren) aus Thumbye (Südangeln) um 1876 an Professor Thaulow gegeben und wohl im Museum. Es ist möglich, dass diese und die folgenden Figuren aus Thumbye stammen.

Nr. 29. (653). Madonna (h. 65) mit der Krone und langem Mantel hält auf dem rechten Arme das liegende nackte Kind, dessen Füsse sie mit den Händen fasst. Am Kinde sind Kopf, Teile des Oberkörpers und der rechte Arm ergänzt.

Nr. 30. (652). Maria Zebedäi (h. 63) hielt auf dem linken Arme Johannes mit Kelch. Links zu ihren Füssen steht der bärtige Jacobus d. Ä. mit Pilgerhut. Die rechte Hand der Maria ist ergänzt.

Nr. 31. (651). Anna mit den 3 Marien (h. 64). Anna mit Schleier und Kopftuch hält die gekrönte Maria auf dem linken Arm. Die beiden andern Marien stehen zu ihren Füssen. Bei den Marien je ein Arm ergänzt.

Nr. 32. (650). Eine Heilige mit einem kleinen Bischof. Die Heilige mit turbanartigem Kopfputz soll (nach Dose S. 129) die heilige Memelia mit dem Bischof Servatius darstellen. Die Hände des Bischofs sind ergänzt. (h. 64).

Nr. 33. (147). Anna mit je zwei kleinen männlichen und weiblichen Figuren (h. 63). Die Heilige mit wulstig umgebundenen Zöpfen hält auf jedem Arme eine Maria. Zu ihren Füssen stehen Kleophas und Zebedäus. Ergänzt.

Nr. 34. (140). Anna mit 2 weiblichen Gestalten (h. 65). Die Heilige, wie die vorige gekleidet, trägt die eine Frauengestalt (Maria) auf dem rechten Arme, die andere steht zu ihren Füssen. Ergänzung an der linken Kopthälfte der Maria.

Sämtliche Figuren, halbrund mit lächelndem Munde, etwas kleinen Köpfen (ca. 8 : 65 = 1 : 8), schlecht gearbeiteten Händen stammen aus einer Werkstatt und dürften einheimischen Ursprungs sein.



Dionys, Bischof von Paris.
Gezeichnet von Henriette Hahn-Hamburg.

Nr 35. (645). Dionysius, Bischof von Paris, (schon in der Legende mit Dionysius Areopagita verwechselt), h. 84. Der Bischof, halbrund und ausgehöhlt, in Mitra und Mantel hält in der Linken die offene Bibel, auf der der abgeschlagene Oberkopf mit Mitra ruht. Die linke Hand hielt einen (fehlenden) Bischofsstab. Unten links liegt ein Stier mit abgebrochenen Hörnern. Das Holz ist sehr zersplissen und an einer Stelle geflickt. (Vgl. die Abbildung.)

Nach der Legende hat dieser Dionys im 3. Jahrhundert das Bistum Paris gegründet. Bei einer Christenverfolgung wurde er enthauptet, trug aber noch einige Schritte sein Haupt bis zu der Stelle, wo er bestattet werden wollte. Seine Geschichte wird in Miniaturen der Pariser Bibliothek von 1322 erzählt. In der Katharinenkirche zu Esslingen, wie in dem Holzschnitt von 1488 in der Vita sanctorum wird er schon in der Weise wie unsere Figur dargestellt; dass nämlich der Kopf noch auf dem Rumpf sitzt und ein 2. abgeschlagener Kopf auf dem Buche liegt. – Die Figur zeigt einen sehr feinen Kopf, nicht schlechte Handbehandlung und jene als unruhig zu bezeichnende Gewandbehandlung, wie sie in Lübeck in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts üblich ist. Nach Dose S. 129 stammt die Figur aus dem Altare zu Esgrus. In diesem Altare, den wir in die Zeit von ca. 1450—1480 setzen, befand sich nach Haupt I 300 und Jensen Stat. 1035 ein Dionys. Unsere Figur dürfte also in diese Zeit gehören und lübeckischen Ursprungs sein.

Aus der letzten Zeit des 15. Jahrhunderts:

Nr. 36. (259) u. 37 (267). Reste eines Altars aus der Pankratiuskirche zu Oldenswort (Eiderstedt). Reliefs mit Vollfiguren (h. 82).

1. Gruppe von 6 Figuren aus der Kreuzigung in zwei Reihen. Vorne steht der Bekenntnis ablegende Hauptmann mit einem Schild; daneben eine steifgebildete Maria mit Buchbeutel und Johannes. Dahinter die Kriegsknechte, welche mit der Lanze in die Seite des Herrn stossen. Darunter der aufschauende Longinus.

2. 6 Figuren eines Reliefs in zwei Reihen. Mehrere Knechte legen Christus mit dem Ausdruck des Spottes den Purpurmantel an.

H. I. 217. Einheimische, nicht schlechte, wenn auch derbe Arbeit. Der Ausdruck der Köpfe ist gut. Es mag bemerkt werden, dass um die Entstehungszeit dieser Altarbruchstücke (letzte Zeit des XV. Jdts.) der Schleswiger Snitker Lütje Moller für die Kirche von Oldenswort arbeitete.

Nr. 38. (169). Bruchstück eines Feldes aus der Magdalenenkirche zu Lintrup (Törninglehn); (h 85). Christus erlöst aus dem aufgerissenen Höllenrachen Adam mit langem Barte und Eva. Die aus der Hölle schlagenden Flammen umzüngeln die Beine Adams.

Einheimische Arbeit. Das Bruchstück erinnert an den Altar zu Birket, den Beckett (Taf. 18) für holsteinische Arbeit hält.

Nr. 39. (245). Pietà unbekannter Herkunft, fast vollrund geschnitzt. h 86. Unter dem entfernten Ölanstrich Reste der alten Bemalung: Überhang und Kleid: rot; Futter: blau mit Goldsaum. Maria stützt mit der Rechten das Haupt und hält mit der Linken die Rechte des steif über ihrem Schooss liegenden Leichnams. Christus hat noch die bandartige Dornenkrone. Auf der Brust Marias ein rundes Loch, (vermutlich zur Aufnahme von Reliquien bestimmt). Brandt 23. Einheimische handwerksmässige Arbeit.

Nr. 40. (1034). Barbara aus der Goschhofkapelle in Eckernförde. h. 65. Halbrund mit Resten der alten Bemalung. — Die Heilige mit langem Mantel und Krone hält in der Linken den Turm, in der Rechten ein Buch.

— H. I. 169. Vgl. unten S. 186.

Nr. 41. (679). Katharina, halbrund, auf gebrochenem Rade stehend mit langem Gewande, Mantel und Krone. In der Rechten fehlt das Schwert. Die Linke mit dem Buche ist ergänzt. h. 70.

Nr. 42. (629). St. Ursula h. 118. Die Heilige mit Zackenkrone und rechts und links herunterwallenden Locken hält mit der Linken den Mantel über 10 kleine (29 c.) betende Jungfrauen, die zu ihren Füssen stehen (Vertreterinnen der 11000 Jungfrauen). Die Rechte ist segnend über sie ausgebreitet (vgl. Photogr. Brandt 19).

Vielleicht aus Böel (Südangeln) vgl. H. II. 246. Einheimische Arbeit.—

Nr. 43. 44. (628. 630). Gott Vater und Maria. Mittelstück eines Altars aus dem Nordwesten des Landes, in zwei Teile zerschnitten. h. 71. — Reste der alten Bemalung. Gott Vater mit Krone und Mantel nach links sitzend hält die Erdkugel und erhebt die Rechte mit ausgestreckten Schwurfingern. Die Madonna mit Krone nach rechts sitzend hat die Hände vor der Brust gefaltet. — Die Hände der Madonna sind ergänzt.

Einheimische oder Lübecker Arbeit.

Nr. 45. (1028). Anna und Maria. 58 h. Anna sitzt auf einer Brüstung und legt die Linke um die vor ihr stehende gekrönte Maria. — Defekt.

Nicht näher bestimmbar, aber noch aus dem 15. Jahrhundert stammend:

Nr. 46. (566). Drei Baldachinüberhänge aus dem Schreine eines Altars, bunt übermalt und vergoldet. h. 35 br. 133.

Nr. 47. (631). Apostel mit flachem Rücken aus der St. Jürgenskapelle in Heide h. 67. Rest alter Bemalung. Die rechte Hand hält einen Buchbeutel; an der rechten Bartspitze ergänzt. Diese Figur, ein Geschenk des Photographen Gudenrath i. Heide, kann nicht wohl zu dem Altar gehört haben. Vgl. H. I. 81, 82. Die Gewandbehandlung der die Hüfte heraus kehrenden Figur ist durchaus die der Frühzeit bis zur ersten Hälfte des Jahrhunderts. Die guten Proportionen (1 : 7) und der sehr charakteristische hagere Kopf könnten aber auch Haupt Recht geben, der die Figur um 1500 setzt.

Nr. 48. (1024). Heilige, halbrund mit ergänztem Rückenbrett, h. 117. Langes Gewand mit Borte, Gürtel und Mantel; auf dem Haupt die Zackenkrone. Eine Locke fällt auf die linke Schulter. Die linke Hand rafft den Mantel. Der rechte Unterarm fehlt. Die ursprüngliche Bemalung war noch 1867 vorhanden. Damals war der rechte Unterarm falsch ergänzt. Vgl. die Photographie bei Brandt Taf. 21,16.

Aus der Zeit von ca. 1500 bis 1530.

Nr. 49. (1209). Altarschrein aus der Kirche St. Clemens und der Katharina in Seedorf i. Lauenburg. h. 145. Gesammtbreite 372, Flügel 68. Der geradlinig geschlossene Schrein dieses Triptychons ist sehr defekt. Trümmer von spätestgothischem Rankenwerk stützen sich auf Säulchen, die Renaissancemotiven nicht fern stehen.

<table>
<tr><td>1.
Anna selbdritt</td><td rowspan="2">5.
Kreuzigung</td><td>3.
Madonna mit Christkind</td></tr>
<tr><td>2.
Ein Papst</td><td>4.
Katharina</td></tr>
</table>

1. Anna trägt das Kind auf der Rechten und legt die Linke um die Schulter der kleinen neben ihr stehenden Maria. h. 58.

2. Der Papst Clemens in der Tiara segnet mit der Linken und hält in der Rechten einen Stab h. 63.

3. Maria mit Krone in Mieder und Mantel nach links gewandt, trägt das Kind auf dem rechten Arme und fasst mit der andern dessen rechtes Füsschen. h. 60.

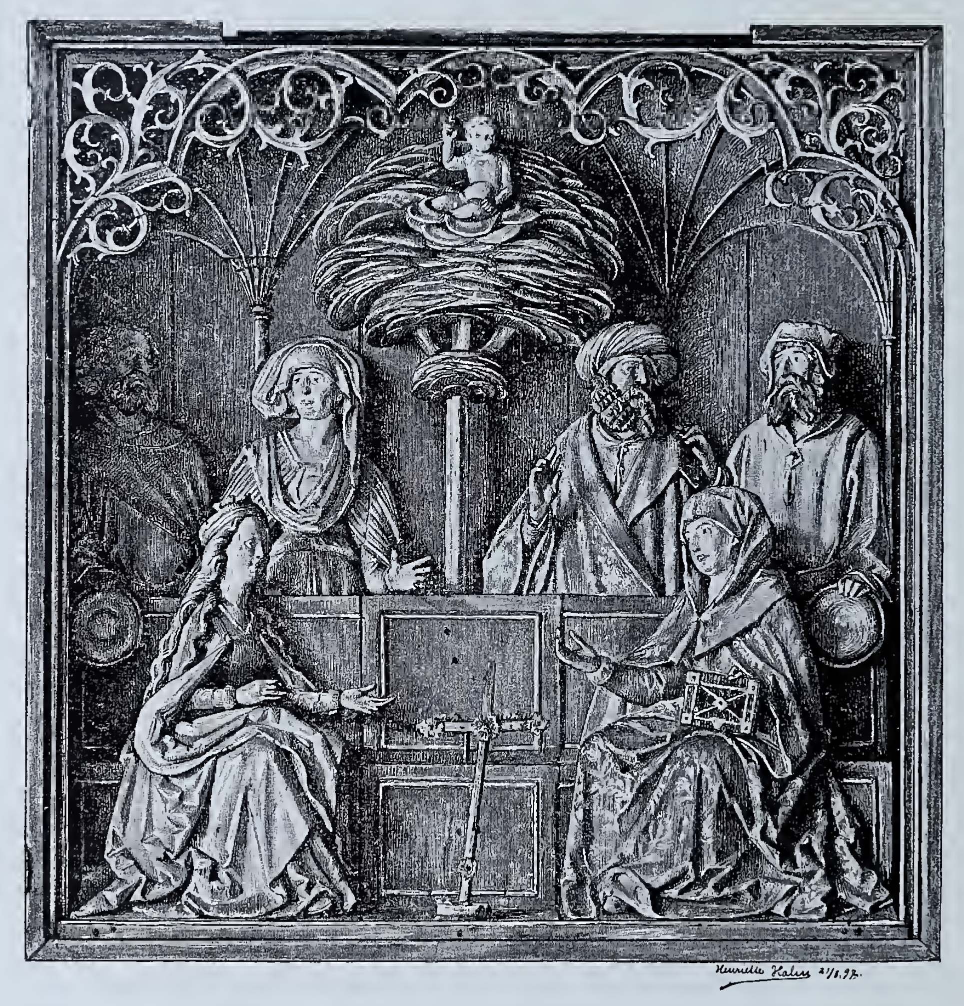
4. Katharina mit der Krone hält in der Linken die Bibel und steht auf einem bärtigen Manne (Dämon). h. 57.

5. Von der Kreuzigungscene sind noch erhalten: Wesentliche Bruchstücke der Gekreuzigten, Sonne und Mond, zwei Engel und 12 Figuren (h. 39—42 cm). Linker Hand (6 Personen) steht Maria gehalten von Johannes und einer Frau, nach Fassung ringend. Maria Magdalena ist vor dem Kreuzesstamm niedergesunken. Rechter Hand steht vorne im Gespräch mit einem Würdenträger der Zeugniss ablegende Hauptmann, zu beiden Seiten Gewappnete mit Schilden, dahinter der Kriegsknecht Longinus, dem Christi Blut in die Augen fliesst, der Krucifixus mit Bandkrone ist sehr ähnlich behandelt wie der im Neukirchener Altar.

Der Altar ist als Trümmerhaufen in das Museum gekommen.

Haupt und Weisser: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Lauenburg S. 164. Was jetzt am Altar vorhanden ist, entstammt zwei ganz verschiedenen Epochen. Das Ornament und die Flügelfiguren tragen deutlich den Charakter des 16. Jahrhunderts. Das Mittelfeld steht dem Neukirchener Altar sehr nahe. — Bei Haupt a. a. O. findet sich die Notiz: „Altar spätgothisch, mit meisterhaftem Ornament. Er zeigt geschnitzte Einzelfiguren und Reliefs, welche Scenen aus Jesu Leben und Passion darstellen. Er ist hinausgeworfen und fast zu Grunde gerichtet. Was sich erhielt, ist 1883 in's Thaulow-Museum gekommen". Danach müsste man Flügelbilder erwarten, die dem Mittelfelde entsprächen. An Passionsscenen ist aber nichts vorhanden, und die jetzigen Flügelgestalten haben zum Schrein gehört, denn der Anstrich der Rückwand zeigt die entsprechenden Konturen. Man hat also entweder den Schrein im 16. Jahrhundert renoviert, das Ornament und die Flügelfiguren hinzugesetzt, oder man hat in einen spätestgothischen Schrein das ältere Mittelfeld hineingesetzt. Ersteres ist das wahrscheinliche. Das Mittelfeld mag etwas später als der Neukirchener Altar sein und ist nicht schlesw.-holstein. Ursprungs. Niederdeutsche Arbeit.

Nr. 50. (896). Der Altarschrein aus der Goschhofkapelle in Eckernförde. h. 212. br. 306. t. 38 — mit wohl erhaltener Bemalung auf Kreidegrund (vgl. die Abbildungen). Triptychon. Der Schrein ist geradlinig geschlossen. Dübellöcher wie eine Abschrägung in der obersten Leiste zeigen, dass oben noch irgendwelcher Aufsatz vorhanden war. Die Flügel sind im 17. Jahrhundert mit Sprüchen, Wappen und Namen des 1674 als dänischer Oberstlieutenant gestorbenen Klaus von Ahlefeld auf Gelting und seiner Frau Anna Hedwig geb. Ranzau-Putlos neu bemalt. Auf der



Der Schrein des Goschhofaltars. Gezeichnet von Henriette Hahn-Hamburg.

Innenseite des linken Flügels ist das Ahlefeldsche Wappen und die Inschrift: H. Oberstleüdtenant Claus v. Alefeldt auf Gelting. cant. 5: Mein Freund komme in seinen Garten und esse seiner edlen Früchte Darunter steht cant. 8 mit dem Spruch (Hohes Lied 8, 1—2). Der rechte Flügel hat das Ranzausche Wappen und die Inschrift: F. Heilwich v. Alefeldt geb. Rantzavin von Podtlods. cant. 5 mit dem Spruch (Hohes Lied 5, 1): darunter: Apoc 3 mit dem Spruch (Offb. St. Joh. 3, 20). Unter dieser Malerei kommen noch Reste einer alten gothischen Minuskelschrift mit goldenen Lettern zum Vorschein. Von alten Gemälden auf den Aussenseiten der Flügel ist nichts zu erkennen. — Das Ornament des Schreins besteht aus massvollem Rankenwerk. Auf der Rückwand spriessen sechs-



Die Predella des Goschhofaltars.

rippige Gewölbekappen aus 4 Rundsäulchen. Ähnlich mag die Hinterwand der Predella geschmückt gewesen sein. — Im Schrein sitzen Maria und Anna auf einer Bank. Anna hält ein Buch mit der Linken und streckt die Rechte wie Maria nach einer zwischen beiden jetzt fehlenden Figur aus. Offenbar befand sich das Christkind dazwischen. Davor steht ein dünnes defektes Kreuz mit gothischer Bleiverzierung. Ein gleiches findet sich an einem Altar im Musée d'art monumental et d'industrie in Brüssel (Katal. rétable de l'église d'Ollomont (Luxemburg) ca. 1500). — Hinter der Bankbrüstung stehen 3 Männer und eine Frau in lebhafter Unterhaltung auf die fehlende Figur hinweisend; offenbar: Joseph, Elisabeth, Zacharias und Joachim. Zwischen ihnen ragt ein Baum in die Höhe, auf dessen schuppenartigen Blättern ein nacktes Kind sitzt, das die Schwurfinger hochhebt.

Die Staffel (h. 55, breit oben 212, unten 157) ist ausgeschweift und trägt in den oberen Ausbuchtungen das geschnitzte Wappen der Ahlefelds mit alter Temperabemalung. Im Fach (h. 45, br. 91) stehen in zwei Stücken geschnitzt die ca. 30 cm hohen Figuren der 14 heiligen Nothelfer und Maria. Die Figuren sind in zwei Gliedern geordnet. Links beginnen 4 heilige Frauen, die Mitte nehmen die Protomärtyrer Katharina und Georg ein. Dann folgen drei Märtyrer mit Tieren des Waldes, was darauf hindeuten könnte, dass ein Ritterbürtiger der Besteller war. Im zweiten Gliede kommen erst die drei Bischöfe, dann die übrigen Nothelfer. Der Reihe nach sehen wir: Barbara mit einem korbähnlichen Gefäss, dann Margaretha mit dem Drachen, dann eine Figur mit reicherer Krone, der Maria im Hauptfelde ähnlich, also vermutlich Maria (wenn wir nicht in dieser Gestalt die heilige Barbara und dann in der ersten Dorothea mit dem Blumenkorb zu sehen haben). Es folgt Katharina mit Buchbeutel, die in der abgebrochenen Hand wohl ein Stück des Rades hielt. Der heilige Georg mit Fahne, Schwert und Lindwurm. Eustachius mit Buch und Hirschkopf, Cyriakus mit Buch und Dämon (der Kopf des Tieres ist abgebrochen). Ägidius, die Hirschkuh streichelnd. In der zweiten Reihe beginnen die drei Bischöfe. Achatius (mit abgebrochenem Gesicht), St. Blasius und St. Dionysius (nicht der Areopagit, sondern der Pariser Bischof) mit abgeschlagenem Haupt in der Hand. Es folgt Christophorus mit dem Christkind, etwas kleiner gebildet, um Raum für das Kind auf der Schulter zu gewinnen. St. Pantaleon; St. Vitus mit dem Hahn und zuletzt

Erasmus (mit abgebrochenem Gesicht) mit einer stilisierten Blume in der Hand. Auch die Predella hat gelitten. Ausser den beiden Gesichtern fehlen auch mehrfach die Hände. In der Bemalung dominiert ein mattes Gold (nicht Glanzgold). Maria hat ein rotes Kleid, einen goldenen, weiss gefütterten Mantel und goldene Haare. Anna trägt ein weisses Kleid, roten, weissgefütterten Mantel mit aufgemaltem Goldbrokat und ein goldenes Kopftuch. Die Elisabeth hat ebenfalls goldene Haare, die zum Teil von einem goldweissen Schleier verhüllt sind. Die Figuren der Staffel haben meist goldene, blau oder rot gefütterte Gewänder.

Der Altar ist von der Familie von Ahlefeld (auf Olpenitz), die zuletzt das Patronat des Goschhofs hatte, dem Museum geschenkt. Über den Goschhof wissen wir folgendes: Gottschalk von Ahlefeld zu Gelting, Sohn Benedikts von Ahlefeld zu Gelting, der vom Bischof Gottschalk von Schleswig in seiner confirmatio von 1535 ein »clericus annosus dioceseos Slesvicensis« genannt wird, besass in Eckernförde einen Hof, den er in seinem Testament von 1534 zu einem Armenspital (»Xenodochium ab Ahlefeldiis fundatum et sacello et mediocribus reditibus ornatum et dotatum« Ranzau descr. c. ch.) vermachte mit der Bestimmung, dass er selbst in der Kapelle beigesetzt werde, und dass diese vom Bischof von Schleswig geweiht werde. Letzteres ist 1536 durch Gotschalk von Ahlefeld, Bischof zu Schleswig, geschehen, nachdem der Stifter Gosche (= Gotschalk) im Jahre 1535 zwischen Ostern und Pfingsten gestorben war. Testamentsvollstrecker waren: Benedict von Ahlefeld zu Gelting und Claus von Ahlefeld zu Lehmkuhlen, deren Namen sich auf der Glocke (vgl. Nr. 154) befinden. Nach dem Eindringen der Reformation wurde die Kapelle im Jahre 1541 durch Übertragung von Inventarstücken und Gerechtsamen aus der Marianerkapelle zu Hadersleben bereichert. Letztere, vermutlich eine Seitenkapelle der Haderslebener Marienkirche, war ebenfalls eine Ahlefeldsche Stiftung. Der Goschhof wurde 1578 »erneuert«, 1773 restauriert, ging 1880 in Privatbesitz über und ist dann abgebrochen worden. Der Altar stammt nach Stil und Kostüm aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts.

H. 1 168 u. ff. — H. N. A. Jensen, Versuch einer kirchlichen Statistik des Herzogtums Schleswig, 4 Bde. 1840—42 p. 1206—8. — H. Ranzau a. a. O. Georg Braunius, theatrum urbium Colon, 1572—1608, V. p. 31. — C. G. Hanssen, Versuch einer Chronik von Eckernförde, Kiel 1833 p. 56. Danach befinden sich im Jahre 1833 noch in der Kapelle (H. 3,50, Br. 6, T. 8 m):

*) ein Gemälde, welches das Leiden Christi darstellte, ein ecce homo, *) die heilige Anna, welche Christum und Mariam auf dem Schooss hält, *) eine heilige Barbara mit der Mauerkrone auf dem Kopfe und der Kirche in der Hand, *) ein Krucifixus. „An Kanzel und Altar liest man Bibelsprüche. Jahreszahlen fehlen. Auf der Altarplatte ist eine *) Gruppe dargestellt, deren Bedeutung nicht klar hervortritt. Das im Vordergrunde sichtbare Bild des Johannes scheint auf den Schutzpatron der Kapelle hinzudeuten." Die letztgenannte Figur stammt erst aus dem 17. Jahrhundert. Die mit *) bezeichneten Gegenstände sind noch im Museum vorhanden (vgl. die Nr. 40, 131, 132), vgl. weiter: Schlesw.-Holst.-Lauenb. Provinzialberichte von 1818, Neue Schlesw.-Holst.-Lauenb. Pr.-Ber. Jahrg. 8, Beschreibung der Stadt Eckernförde p. 244. Aug. Sach a. a. O. p. 68. Fr. Deneken, litterar. Beilage zu den Hamb. Nachrichten Nr. 46, 47 und Posselt in den Schleswiger Nachrichten Nr. 293, 294 von 1895.

Die im Besitze des Herrn von Ahlefeld auf Olpenitz befindlichen und von Herrn Dr. Haupt durchgesehenen Akten des Goschhofs enthalten leider nichts, was nicht schon bekannt wäre. Es ist dort ein Manuskript 28 S. Folio in Pappband: Nachricht über das Ahlefeldische Hospital von Eckernförde, genannt Goschenhof, entworfen von dem damaligen Administrator Hardesvogt Langheim in Fleckeby am 16. Febr. 1820. Diese Akten wird wohl C. G. Hanssen für seine Chronik benutzt haben. Langheim schreibt: „Die Originalurkunde der Stiftung auf Pergament mit beigefügter bischöfl. Confirmation und der alten Hospitalsordnung, ingleichen die Confirmation von König Christian III. von 1535 befindet sich unter den Papieren dieses Armenhauses. Gottschalk von Ahlefeld verordnet unter anderm, dass bei dieser Stiftung ein Vorsteher über die darin befindlichen Armen, zwei Mägde zu ihrer Aufwartung und ein Priester, der Messe hielte, seyn sollte. — Die executores testamenti Benedictus v. A. zu Geltingen und Claus v. A. zu Lehmkuhlen sollten dahin sehen, dass die Erde in seiner Kapelle vom Bischof geweiht würde, weil er darin wollte begraben sein. Bischof Gottschalk v. A. konfirmierte diese Stiftung 1536, wobei Georg Willroth und Johann Pole (beide damals noch kathol. Priester in Eckernförde) auf dem Schlosse des Bischofs zu Stubbe gegenwärtig waren". Weiter heisst es: „Durch folgenden Umstand erhielt diese Stiftung einen bedeutenden Zuwachs: Ein gewisser Herr v. A. wurde auf dem Kirchhof zu Cranow erstochen, und es lösten sich die Thäter mit 2000 Gld. Dieses Geld nahmen die Anverwandten des Entleibten und stifteten dafür zu Hadersleben eine Marianerkapelle mit 4 Vicarien, um für den Erschlagenen Seelenmessen zu halten. Dies geschah im Jahre 1440 und wurde im Jahre 1456 vom Bischof Nicolaus in Schleswig konfirmiert. Weil nun die Ahlefeldsche Familie in Hadersleben verschiedene Güter hatte, so legten sie viele von selbigen zur gedachten Kapelle. Zur Zeit der Reformation 1541 verliessen die Vicarien ihre Kapelle, übergaben die dazu gehörigen Güter, Kapitalien, Zinsen, Einkünfte, Silbergeräte, Missalien, Siegel und Briefe durch eine förmliche Cession an ihre Patrone, nemlich die vom Geschlechte der Gelting'schen Ahlefeld. — Diese Cessionsakte der Marianer mit drei kleinen Wachssiegeln befindet sich noch hierselbst unter den Papieren von Goschhof." Diese Urkunde „nach der Borth unses heren veffteyn hundert dar na im eyn und veertigeste dingstages nach Philippi und Jacobi" befindet sich zur Zeit noch in Olpenitz. Die für

uns in Betracht kommende Stelle lautet: „alle Klenodia, Segel und Breve darto gehorich und gegeven guthwillige und mit wolbedachte mode hebben avergelaten und vorantwordet darmede to manende to donde und to latende alles zu de hende der Armen etc".

Da der Altar von Deneken und Posselt Hans Brüggemann zugeschrieben ist, was von Sach und Haupt bestritten wird, so müssen wir hier auf den Altar und die Brüggemannfrage näher eingehen. Wir können zur Zeit nur den Bordesholmer Altar als zuverlässige Quelle gelten lassen, nach der die Künstlerschaft Hans Brüggemanns festgestellt werden kann. Der Segeberger Altar ist nicht von Hans Brüggemann. Heinrich Ranzau behauptet das zwar an zwei Stellen, bei Bordesholm und bei Husum. Es muss aber beachtet werden, dass die Bemerkung in der Westphalen'schen Ausgabe Ranzaus in Parenthese steht, und dass Heinrich Ranzau bei Segeberg, das er als Amtmann genau kannte, nichts von Brüggemann erwähnt. Jedenfalls zeigt der Segeberger Altar einen so gänzlich anderen Charakter, dass es ausgeschlossen ist, Ranzau zu folgen und ihn Brüggemann zuzuschreiben-was auch Fr. Beckett (a. a. O. p. 116: „mellem Altertavlerne i Segeberg og Slesvig er der ikke den ringeste kunstneriske Lighed".) anerkennt. Der Segeberger Altar hat vielmehr, was Kostüm und Grundbehandlung, sowie Einzelheiten in der Hintergrundsbildung und in der Aufstellung einzelner Scenen angeht, einen ausgesprochenen niederländischen Charakter, wie ihn Brüggemanns Werk nicht hat. Da der Segeberger Altar nicht unerheblich früher als der Brüggemannsche Altar angesetzt werden muss, so ist es ausgeschlossen, dass ein und derselbe Meister später eine so wesentlich andere und, wie bemerkt werden muss, ungeschicktere Behandlung des Landschaftlichen im Hintergrund und der vorkommenden Tiere angenommen haben könnte. Wir haben also zur Zeit nur mit den oben S. 81 u. ff. gegebenen, am Bordesholmer Altar abgelesenen Kriterien zu rechnen.

Nach diesen wird man zu unterscheiden haben zwischen Werken, die Brüggemanns Geist atmen, die also auch von ihm herrühren können, wie die Kreuzgruppe in Kotzenbüll und der heilige Georg in Kopenhagen, ferner solchen, die zwar nicht Brüggemanns Geist, aber so enge Beziehungen zu ihm aufweisen, dass man sie als Leistungen seiner Schüler ansehen muss, wie der Altar zu Tetenbüll von 1522 und endlich solchen, die von gänzlich anderem Kunstcharakter sind, aber beweisen, dass sie nicht ohne Beeinflussung durch ihn entstanden sein können, wie die Altäre zu Schwabstedt, Meldorf, Gelting, Leck etc.

Zu der ersten Gruppe gehört der Goschhofaltar. Der Meister zeigt sich als hervorragender Künstler. Er weiss scharf zu charakterisieren. Man beachte, wie er im Schrein die drei Frauen behandelt, wie er in der Maria die Jungfrau, in der heiligen Anna die Frau in der Blüte der Jahre und in der vortrefflichen Gestalt der Elisabeth die gereifte Matrone zeichnet. Nicht minder geistreich ist die Behandlung der geistlichen und weltlichen Typen unter den 14 Nothelfern in der Staffel. — Die Behandlung des menschlichen Körpers ist gleich vorzüglich wie bei Brüggemann, bei der gleichen Neigung hier und da die Köpfe (namentlich in der Staffel) etwas zu klein zu bilden (Kopf zu Körper = 1 : 8½—9). Die Brüggemannsche Gesichtsbildung mit den heraufgezogenen Nasenflügeln ist die vorherrschende (vgl. die 3 Männer im Schrein, den Eustachius u. a. in der Staffel). Einzelne

Köpfe wie die des Zacharias, Pantaleon, St. Veit, die Gestalt der Katharina finden sich direkt bei Brüggemann wieder. Die Gewandung und die eigentümliche Halsbildung unterscheidet sich in Nichts von der des Bordesholmer Altars. Dagegen sind die Hände, wenn auch nicht schlecht, so doch erheblich weniger fein durchgearbeitet als am Bordesholmer Altar. Andererseits sind die Tiere besser gebildet. Doch ist das Vergleichsmaterial so gering, dass man hieraus kaum Schlüsse ziehen kann. Auch dass das Ganze in noch höherem Masse den Charakter feierlicher, harmonischer Ruhe trägt als der Bordesholmer Altar mit seinen dramatisch bewegten Scenen, giebt keinen Grund ab, um das Werk Brüggemann abzuerkennen. Es hängt das eben mit der Wahl des lediglich repräsentativen Gegenstandes zusammen. — Kurz, es kann keinem Zweifel unterliegen, dass wir hier das Werk eines Hans Brüggemann geistesverwandten Meisters vor uns haben.

Die Frage, ob nun Brüggemann selber den Altar gearbeitet hat, oder ein anderer geistesverwandter und Brüggemann nahestehender Künstler, wird durch die Zeitbestimmung des Altars zu entscheiden sein. Wäre der Goschhofaltar nachweislich später als der Bordesholmer geschaffen, so würde man wegen der erheblich schlechteren Handbehandlung an der Autorschaft Brüggemanns zweifeln müssen. Ist er aber früher gearbeitet, so steht dem nichts im Wege, dass wir in dem Goschhofaltar ein früheres Stadium der künstlerischen Entwicklung Brüggemanns sehen, in dem er zu jener feinen Durcharbeitung der Hände noch nicht gelangt war. Leider lässt uns die historische Forschung im Stich. Aus den angegebenen Daten geht nicht hervor, wann der Altar gemacht wurde. Die Konsekration des Bischofs von Schleswig im Jahre 1536 hat kaum mit dem Altar etwas zu thun gehabt. Der Altaraufsatz war entweder schon vorher in der Hauskapelle vorhanden, oder aber er ist im Jahre 1541 mit den übrigen Inventarstücken aus der Marianerkapelle zu Hadersleben übertragen worden. Für das letztere spricht das Fehlen des Christkindes, das man sich am besten erklären kann, wenn man einen Transport von anders woher annimmt, während es sonst schwer begreiflich wäre, wie man dazu gekommen sein sollte aus dem sonst wohl erhaltenen Altar eine Figur zu entfernen. — Erwägt man aber, dass der Goschhofaltar einen noch stärker „gothischen“ Charakter hat, als der Bordesholmer, und dass wir bisher keinen Grund haben, mehr als einen Künstler von der Begabung Brüggemanns in Schleswig-Holstein anzunehmen, so wird man kaum fehl gehen, wenn man unseren Altar für ein früheres Entwicklungsstadium Hans Brüggemanns in Anspruch nimmt. Dass ein fremder, nicht schleswig-holsteinischer Künstler das Werk gearbeitet habe, scheint bei den nahen Beziehungen zu Brüggemann ausgeschlossen.

Nr. 51—103. Gypsabgüsse in Originalgrösse nach Teilen des Brüggemannaltars, hergestellt durch Heinrich Sauermann in Flensburg, und zwar: Kreuztragung (51), Crucifixus (52), Gott Vater (53), Madonna (54), Christus als Weltenrichter mit Johannes und Maria (55—57), Adam und Eva (58—59), Petrus und Paulus (60—61), Abraham und Melchisedeck (62), Passahfest (63), Ecce homo (64), Geisselung (65), Augustus und die Sibylle (66—67), Ornamentfigürchen (68—83) und Architekturteile (84—103), vgl. oben S. 71.



Kleines Altarblatt aus Bordesholm.

Nr. 104. (83). Altarblatt aus Bordesholm (h. 133, br. 166, vgl. die Abbildung). Die Altartafel ist von Thaulow aus Bordesholm in arg beschädigtem Zustande, aber mit wesentlichen Resten der alten Bemalung, erworben worden.[1]) Man hat dann die Bemalung bis auf die letzte Spur des Kreidegrundes abgekratzt und das Werk Professor Lürssen zum Restaurieren übergeben. Die starken, aber leicht erkenntlichen Ergänzungen bleiben im Folgenden unberücksichtigt. — Wie die Fassung der aus drei Bohlen bestehenden Schnitzarbeit gewesen ist, kann nicht mehr festgestellt werden. Die jetzt vorhandenen Reste zeigen Kreuztragung und Kreuzigung, von einander geschieden durch einen Felsüberhang, wie wir ihn im Bordesholmer Altare und in dem sog. Haderslebener Altar im Mus. vat. Alt. in Kiel finden. Auch sonst ist die Darstellung fast genau die gleiche wie im Bordesholmer Altar; nur figurenärmer Aus den Thoren Jerusalems schreiten Johannes und Maria. Christus ist unter dem Kreuz zusammengebrochen, die Kriegsknechte sind um ihn beschäftigt, Simon von Kyrene schickt sich an, ihm das Kreuz abzunehmen, Veronika hält knieend das Schweisstuch. Dahinter ein Hauptmann zu Pferde. Der Zug setzt sich mit der Abführung der Schächer nach der oberen Etage fort Dort ist die Kreuzigung dargestellt. Die Kreuze selbst sind Lürssensche Arbeit. Die Kriegsknechtgruppe darunter ist ächt, ebenso die Frauengruppe linker Hand, Maria Magdalena vor dem Kreuz und rechter Hand der Schreiber und die zankenden Kriegsknechte. H. I 526.

Es kann sich bei diesem Werke, das von dem Bordesholmer Altar nicht zu trennen ist, nur um die Frage handeln, ob diese Arbeit früher oder später als der Hauptaltar gearbeitet wurde, und ob Brüggemann oder ein anderer der Autor gewesen ist. Die erste Frage ist leicht zu entscheiden. Simon von Kyrene fasst das Kreuz und blickt dabei nach links. Das ist sinnlos. Diese Kopfstellung wird erst durch den grossen Bordesholmer Altar verständlich, wo Simon sich nach links wendet, weil er von Kriegsknechten angefahren wird, die in dem kleinen Altarblatte fehlen. Es ist also gar kein Zweifel, dass dieser Altar nach dem Bordesholmer angefertigt wurde. Wie Sach trotz dieser Erwägungen zu einem entgegengesetzten Resultat kommen kann, ist mir nicht erfindlich. — Es handelt sich also

[1]) Thaulow hat darüber eine lateinische Inschrift unter das restaurierte Werk gesetzt, von der noch Folgendes zu lesen ist: Hoc olim altaris ornamentum cum primum indagavi temporum iniuria mutilatum atque inquinatum adeo ut robur informe magisquam humana manu sculptum videretur, mox autem ubi purgatum est (d. h. der Farbreste beraubt), princeps principis in arte sua opus Joannes Brüggemann viri divini qui floruit seculo aerae nostrae XV agnovi, agnitum tres per annos 1863—1865 summa cura magnisque impensis per Eduardum Luerssen . . . . . curavi . . . . .

nur noch um die Frage, ob der Meister etwa selber nach seinem eigenen Werke eine gedrängte Kopie geschaffen hat, oder ob das ein Schüler gethan hat. Die Auffassung und die Charakteristik der einzelnen Figuren z. B. des Johannes und der Maria, die aus dem Thore Jerusalems schreiten, ist so viel flacher und unbedeutender als die des Bordesholmer Altars, dass wir doch entgegen unserer früheren Annahme Hans Brüggemanns Autorschaft bestreiten müssen. Das Werk gehört vielmehr in die zweite der oben angeführten Gruppen d. h. zu jenen Arbeiten, die in engster Anlehnung an Brüggemann von einem Gesellen vielleicht unter Brüggemanns Augen ausgeführt sind.

Nr. 105. (1210). Kreuzgruppe von einem Altar aus der 1812 abgebrochenen Stiftskirche in Neumünster. h. 105 br. 97. Nach Entfernung eines Leimfarbenanstrichs sind ziemlich starke Reste der alten Bemalung wieder zu Tage getreten. Auf gemeinsamem Sockel mit Terrainlinien erhebt sich der Krucifixus (h. 62) mit realistischer Dornenkrone und flatterndem Lendentuche. — Die Kniescheiben und die Fingerspitzen sind abgebrochen. Rechts blickt Johannes mit gefalteten Händen schmerzvoll zum Kreuz empor. Sein goldenes Gewand ist sehr bauschig und knitterig Links hält Maria ihr bauschiges Gewand mit der Rechten und sieht mit dem Ausdruck tiefen Schmerzes vor sich nieder. Der Boden, aus dem sich das Kreuz erhebt, ist wie faltig zusammengelegtes Tuch behandelt mit Terrainlinien. In den Bodenfalten erblickt man sehr gut gearbeitetes Totengebein: Unterkiefer, Backenknochen, Rippen etc. Adams Schädel fehlt. Zwei nicht schlecht beobachtete Eidechsen schlüpfen aus der Erde.

H. I. 538. — Posselt, Sach, Deneken a. a. O. Coronäus: antiquitates coenobii Bordesholm. Westphalen monum. inedit. II. 598. — Nach H. a. a. O. stammt diese Gruppe aus dem Altar zu Neumünster, der bei Abbruch der Kirche zu Grunde gegangen ist bis auf diesen Rest, der 1884 an Thaulow kam. Der Altar enthielt „in vergoldeten Figuren auf Goldgrund u. a. die Verkündigung“. Nach Coronäus a. a. O. wäre er und somit auch unsere Gruppe von Hans Brüggemann gefertigt. Letztere bietet aber keinerlei Anhalt, um sie irgendwie mit Brüggemann in Verbindung zu bringen und sie einer der drei oben genannten Gruppen einzureihen. Die Figuren haben zwar einen lebhaften Ausdruck in den auffallend länglichen Gesichtern, zeigen aber keine Spur von Brüggemannschem Typus. Die Hände sind roh gearbeitet. Auch die Gestalt des Herrn mit den ausgequollenen Augen und den steif herabhängenden Locken erinnert nicht an Brüggemann. — Die Arbeit weicht ab von dem, was wir als einheimisch bezeichneten. Das Gesicht der Maria erinnert an Bernt Notke (Aarhus) Die Bodenbehandlung erinnert an Westfalen und den Niederrhein. Vgl. die Kreuzigung von dem Meister des Bartholomäusaltars und die von Anton Woensam von Worms, beide im Kölner Museum.

Niederdeutsche, vielleicht rheinische Arbeit aus dem 1. Viertel des 16. Jahrhunderts.

Nr 106—110. (638, 641, 640, 635, 634) Reste des Altars aus der Kirche zu Haselau (vgl. die Abbildungen). Die Bemalung ist entfernt. Das Mittelstück (h. 170 br. 130 t. 28) enthält eine fast lebensgrosse (h. 143) Madonna ohne Krone, das derb gearbeitete, nackte Kind auf dem linken Arme tragend. Die segnende Rechte, die eingesetzt war, fehlt. Sie steht auf einer Lunula mit riesigem männlichem Gesicht (vgl. die Altartafeln in der Marienkirche zu Lübeck von Benedikt Dreier 1511—18 (Goldschmidt T. 33) und im heiligen Geistspital daselbst ca. 1520 T 36). Darunter die Weltkugel. In ihrem Mantel bergen sich die Stände (19 Fig.); links die Geistlichen, geführt von dem Papste, vor dem ein Franziskaner kniet, rechts die Weltlichen geführt von



Aus dem Mittelfeld des Haselauer Altars.

dem Kaiser, vor dem ein Dominikaner kniet. In jeder Hälfte sieht man eine anbetende Frauengestalt. Die Rückwand ist mehrfach lädiert. Die 4 erhaltenen Reliefs haben zu den Flügeln gehört und zwar zu dem rechten Flügel:



Aus dem Mittelfeld des Haselauer Altars.

Feld 107 und 108 in neuem Rahmen.

Nr. 107 (635) h. 73 br. 70. Auf einer Bank links sitzen 3 Personen, in der Mitte ein Würdenträger (Hoherpriester), daneben zwei Schriftgelehrte (Richter). Vor sie wird in einem Gedränge von 13 Personen, lauter derben Volkstypen, ein bartloser Jüngling mit langem Lockenhaar und langem Mantel geführt.

Nr. 108. (634). h. 71, br. 70. In einer felsigen Landschaft findet eine Hinrichtung statt. Zwei Männer liegen enthauptet am Boden. Ein dritter kniet andächtig nach oben blickend nieder, um eben von dem weit ausholenden Henker den



Mittelfeld des Haselauer Altars.

Todesstreich zu bekommen. Dahinter stehen 6 Personen, von denen zwei denselben Jüngling, der in dem vorigen Relief vor die Richter geführt wurde, halten Im Hintergrund auf der Anhöhe, perspektivisch verjüngt, stehen Zuschauer; darunter ein bartloser geistlicher Würdenträger. Der Boden hat Terrainlinien.

109 u. 110 gehören zum linken Flügel.

Nr. 109. (641). h. 73 br. 70. Ein Jüngling von völlig gleichem Typus wie der im rechten Flügel wird von einem Volkshaufen (11 Personen) vor einen allein auf der Bank sitzenden Würdenträger geführt von

gleichem Typus wie in Feld 107. Verschiedene Hände sind abgebrochen.

Nr. 110. (640) h. 77 br. 70. Ein Christ wird von Häschern einen Abhang hinunter geschleppt, ein anderer wird eben vom Felsen heruntergestürzt. Unten liegen schon zwei, darunter der bartlose Jüngling. Ein dritter ist eben im Begriff niederzufallen. Davor steht der Würdenträger nebst Gefolge. (19 Fig.) Die Hände des leztgenannten und mehrere Stellen in der Reliefwand sind ergänzt.

Nach H. II 112 wäre der Altar als wohl erhaltenes Triptychon an Thaulow gekommen und erst dann so verdorben worden. Im Doseschen Katalog wird der bartlose Jüngling für Christus vor Kaiphas und Pilatus gehalten. Da aber die gleiche Figur in allen vier Feldern auftritt und auch im Mittelfelde rechts neben Maria stehend mit der Märtyrerkrone wiederkehrt, so handelt es sich wohl um die Geschichte eines Martyriums, das bis jetzt nicht zu bestimmen war. Aus der Darstellung selbst würde man Folgendes herauslesen: Ein christlicher Jüngling legt bei der Enthauptung von Glaubensgenossen ein Bekenntniss ab (108), wird ergriffen, vor verschiedene Richter geführt (107, 109) und schliesslich vom Felsen heruntergestürzt (110). Unter dem Mantel der Maria erscheint dann der Verklärte mit der Märtyrerkrone. — Die Arbeit ist ziemlich roh. Die Proportionen der Körper sind sehr schlecht, die Köpfe oft zu gross, die Beine zu klein, die Bewegungen verschroben. Dabei fehlt es nicht an dramatischem Leben in den wildbewegten Scenen und an charakterischem Ausdruck in den derben Gesichtern. Der Altar nähert sich seinem Charakter nach der Gruppe Leck-Gelting, die wiederum mit denen zu Schwabstedt und Meldorf verwandt sind. — Vergleiche auch den Altar aus Birket, und den zu Veilø, der in seinen Flügelkompositionen gleichen Geist zeigt, so wie die oben genannten Lübecker Altäre. — Vermutlich einheimische Arbeit aus dem 2. bis 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

L. Bobé-Kopenhagen, der zwecks Anfertigung einer Ahlefeld'schen Familienchronik das Haseldorfer Archiv durchsucht hat, teilt uns mit, dass daraus eine Aufklärung über den Inhalt des Altars nicht zu gewinnen ist. „In den grossen Prozessakten Ahlefeldt-Schauenburg heisst es, dass zwei Jahre vor der Lüb'schen Fehde, also 1532, „lübsche Kriegsleute bei nacht in die Kirchen zu Haselaw mit gewaltt gefallen, sie geoffnet, spoliirt und beraubett, kalliche, Monstrantses, Missegewant und andere kirchengesmeide herausgenohmen, Tafelen, Altare, predigstoel, karsten und wess darinnen furhanden entzwei geslogen und den raub und beuthe mit sich weg gefurett". Dies behaupten die Ahlefelds. Der Graf von Schauenburg als Mitbesitzer der Haselauer Kirche behauptet dagegen, A. habe die Kirche 26 Jahre vor dem Prozess (also ca. 1532) beraubt, um seine eigene Pfarrkirche zu bereichern und die Wertsachen zu veräussern und beruft sich dabei auf das damals noch gesungene Spottlied:

„Er namb daraus Kelch vund Messgewande,"
„Gott der Herr selbst keinen Frieden fande". —

„Die Kirche wurde im Jahre 1572, nachdem sie 45 Jahre wüste gestanden von Algaard Ahlefeld renoviert und umgebaut." —

Nr. 111—118. Reste eines Altars aus der Marienkirche in Rendsburg.

Nr. 111. (255). Aus 7 Personen bestehende rechte Eckgruppe des Mittelfeldes, h. 85, br, 40. Hinter den Kriegsknechten, die sich um den Rock balgen, sieht man zwei sehr defekte Berittene auf sehr ungeschickten Pferden. Unter den Zuschauern ist ein bärtiger Mönch in Kutte. Höhe der Vollfiguren ca. 47 cm (Kopf zu Körper = 1 : 6 wie in Kotzenbüll).

Nr. 112. (274). Die Kreuztragung und

Nr. 113. (272). Die Grablegung, mit kleinen (25 cm hohen) Figuren, waren Hintergrundscenen des Mittelfeldes. Die Kreuztragung (br. 41, h. 59) enthält noch 9 Figuren, von denen 2 sehr defekt sind. Wir sehen links Maria und Johannes, Simon von Kyrene und Veronika mit dem wie in Kotzenbüll plastisch gebildeten Kopf auf dem Schweisstuch, das der Herr in gleicher Weise wie in Kotzenbüll anfasst. Die Grablegung (br. 54, h. 61) enthält noch 7 Figuren. Joseph von Arimathia hält das Leichentuch zu Häupten, ein anderer mit abgebrochenem Gesicht zu Füssen des Herrn. Dahinter die beiden Marien und ein Mann mit Turban; rechts Johannes. Maria legt mit dem Ausdrucke stillen Schmerzes die Hände ineinander. Den Hintergrund füllt eine felsige Landschaft mit Architektur (Jerusalem). Der Boden hat keine Terrainlinien.

Nr. 114—115. (270, 282). Bruchstücke einer Verspottung des Herrn (br. 20 und 31, h. 73), die zu dem linken Flügel gehört haben dürften. Links steigt ein Reisiger auf die Bank (auf der der Herr sitzt). Die Figur ist genau die entsprechende wie im Kotzenbüller und im Osterhever'schen Altar. Rechter Hand kniet ein Knecht in spöttischer Huldigung. Christus und die Seitenfiguren fehlen. Es sind nur noch 5 Figuren erhalten. An diesen sind die Arme meist abgebrochen.

Nr. 116. (278). Die Geisselung des Herrn (br. 60, h. 77), 6 Figuren, dürfte zu demselben Flügel gehört haben. Christus, ohne Krone und ohne Bart auf der Oberlippe, steht an der Säule, rechts vor ihm ein Geisselnder in sehr verschrobener Haltung (Profilstellung des Kopfes bei frontaler Rückenansicht). Einer reisst den Herrn an der Haarlocke. Links sieht man den rutenbindenden Büttel und einen zweiten Geissler.

Nr. 117. (271). Nur noch die drei linken Figuren eines Ecce homo aus dem rechten Flügel (br. 29, h. 100). Pilatus tritt aus einer Bogenthür, von der eine Treppe herunterführt, und zeigt Christus, der die Hände über die nackte Brust schlägt, dem Volke (vgl. Osterhever). Von

den zu letzterem gehörigen Figuren ist nur noch ein linkes Bein vorhanden.

Nr. 118. (280). Auferstehung Christi aus dem Grabe aus dem rechten Flügel (br. 67, h. 69), noch 6 Figuren enthaltend. Christus in flatterndem Gewande entsteigt mit dem rechten Fusse dem Sarkophag, hebt die Schwurfinger der Rechten hoch und hielt in der andern die Siegesfahne. Ein Engel hebt den Stein ab. Ein vom Schlafe erwachender Kriegsknecht reibt sich die Augen (vgl. Kotzenbüll), ein zweiter erwacht voll Entsetzen, ein dritter und vierter schlafen noch.

Dieser Altar dürfte derselbe sein, den J. G. F. Wendell, Beschreibung der inhaltsreichen Altstädter St. Marienkirche in Rendsburg, 1817, auf S. 53 Nr. 13 erwähnt. Es heisst dort: »Hinter dem 4. Pfeiler, rechts neben Hallesens Begräbnis, befindet sich ein vormaliges Altarepitaphium, 8 Fuss hoch und 11 Fuss breit, mit geöffneten Thüren, die ganze Leidensgeschichte Jesu darstellend; ist früher sehr prachtvoll gewesen.« Der Altar ist aus der Marienkirche in die Werkstatt eines Tischlers gekommen. Ein jetzt in Kiel ansässiger, in dieser Werkstatt seinerzeit als Lehrling beschäftigter Tischler bezeugt, dass man von dem Altar Stücke abgehackt hat, um den Ofen zu heizen. Die Überbleibsel sind an Thaulow gekommen und der Farbe bis auf ganz geringe Spuren des Grundes beraubt worden. Ein Vergleich mit den Altären zu Kotzenbüll und Osterhever macht es wahrscheinlich, dass die Bruchstücke in folgender Weise im Schrein gesessen haben:

<table>
<tr><td>1.
Verspottung
(114, 115)</td><td rowspan="2">5.
(Kreuzigung)
Kreuz-tragung (112)   Grab-legung (113)
balgende Kriegsknechte
(111)</td><td>3.
Ecce homo
(117)</td></tr>
<tr><td>2.
Geisselung
(116)</td><td>4.
Auferstehung
(118)</td></tr>
</table>

Auch der Charakter der Darstellung ist, soweit man aus den Bruchstücken urteilen kann, der gleiche wie in den Altären zu Kotzenbüll und Osterhever (vgl. oben S. 62 u. ff.). Die Auffassung ist derb. Die Proportionen sind mangelhaft, Hände und Füsse roh behandelt. Aber der Ausdruck der Köpfe zeigt meist eine nicht schlechte Charakteristik, vgl. den sich die Augen reibenden Kriegsknecht in 4. Christus hat keinen Bart auf der Oberlippe. Der Rendsburger Altar dürfte das Erzeugnis eines handwerksmässigen einheimischen Meisters sein, und zwar wohl desselben, der den Kotzenbüller Altar und den von Osterhever gefertigt hat, und zwar dürfte unser Werk etwa gleichzeitig mit dem von Osterhever und später als der Kotzenbüller Altar (1506) zu setzen sein. Es hat den Anschein, als ob der Meister im Laufe seiner Entwickelung später stärker unter oberdeutsche Einflüsse geraten ist. In diesem Falle wäre es nicht ausgeschlossen, dass auch die Altäre zu Aventoft und Witzwort (vgl. oben S. 65 und 66) in nähere Beziehung zu dem Meister des Kotzenbüller Altârs zu setzen wären. Ob diese nun alle von derselben Hand herrühren, wie Haupt vermuten lässt,

mögen wir noch nicht entscheiden. Jedenfalls gehören alle diese Arbeiten jener Richtung an, die getrennt von der Brüggemann'schen Schule marschiert und nur hier und da im Laufe der Entwicklung Anklänge zeigt, die beweisen, dass ihr die Brüggemann'sche Schule nicht unbekannt geblieben war. Auf Beziehungen zu Lübeck weist der Umstand, dass die Flügelgemälde des von Bernt Notke bis 1482 für Aarhus geschaffenen Altars (vgl. Beckett, Tafel 10 und 11) wie die Vorbilder der Reliefs des Rendsburger Altars erscheinen. Entweder sind die Rendsburger Reliefs unmittelbar darnach gearbeitet, oder beide gehen auf ein und dasselbe in der Notkeschen Werkstatt benutzte Vorbild zurück. (Vgl. besonders die Grablegung, die Geisselung und das Ecce homo.) Bemerkt sei hier, dass die Figur der Gattin des Pilatus, die wir in der Händewaschung in Witzwort sehen, auch in den Flügelbildern von Aarhus vorkommt. Haupt. II 204.

Nr. 119—120. Adam und Eva, ¾ lebensgrosse Wappenhalter aus Weissbuchenholz aus der Kirche zu Heiligenhafen b. O. (vgl. die Abbildungen). Die Bemalung auf grundierter Leinwand ist verhältnismässig gut erhalten. Adam (119), h. 150, unbekleidet, hält das in Tempera gemalte Wappen Schleswig-Holsteins am Tragbande vor sich hingestellt. In der Rechten trägt er den Apfel. Der Kopf ist nach oben gerichtet. Beide Unterarme und die rechte Hand sind für sich gearbeitet und angenagelt. Die Zehen des rechten Fusses sind abgebrochen. Das Fussbrett zeigt Dübellöcher.

Eva (120), unbekleidet, h. 150, hält mit der Linken am Tragbande das Schleswig-Holsteinische Wappen, der rechte Unterarm ist abgebrochen. Um den Baumstamm, auf dessen Stumpf sich das Wappen stützt, windet sich die in einen weiblichen Oberkörper auslaufende Schlange. Unterarm und Hand sind aus einem besonderen Stücke gearbeitet. Das Fussbrett zeigt Dübellöcher.



Adam aus Heiligenhafen.

Beide Vollstatuen, die um 1500 geschaffen sein mögen, zeigen die Hand eines für jene Zeit bedeutsamen Künstlers. Ausdruck und Haltung des sich nach Erlösung sehnenden ersten Menschenpaars sind trefflich. Der Künstler hat schon nach der Natur gearbeitet. Die Proportionen der nackten Gestalten sind vortrefflich. Bei Adam ist das Verhältnis des Kopfes zum Körper: 18 : 140 = 1 : 8, bei Eva, die kleiner gebildet ist: 17 : 135. Die Halsmuskeln, Brust, Hände und besonders die Füsse sind gut beobachtet. Leib und Beine sind weniger gelungen. — Fragen wir uns, wo diese Wappenhalter gestanden haben, so liegt die Vermutung nahe, dass sie aus einem Altar stammen. Für die Bekrönung erscheinen sie zu gross. Sie können aber neben dem Schrein, wie im Hochaltar des Domes zu Chur oder in St. Wolfgang, angebracht gewesen sein, oder auch wie Brüggemanns Augustus und die Sibylle (vgl. auch Delve) vor dem Altare auf Postamenten gestanden haben. Kein Zweifel ist, dass diese Figuren aus Heiligenhafen stammen, obwohl keine andere Beglaubigung vorliegt, als dass sie bei den Kisten aus Heiligenhafen lagen und Haupt II 32 dort ein solches Figurenpaar nachweist. Ob auch diese Figuren für die Arbeit eines einheimischen Meisters zu halten sind, dessen Spuren wir freilich zur Zeit sonst nicht verfolgen könnten, muss man stark bezweifeln. Dafür spräche der Umstand, dass die übrigen der gleichen Zeit angehörigen und aus Heiligenhafen stammenden Arbeiten, die zum Teil von einem Werke herzurühren scheinen und gleiche Haarbehandlung haben, vielfach auf Schleswig-Holstein weisen (vgl. die Madonna (124) und die heilige Juliane in dem Altar zu Holmegaard). Bei der Lage Heiligenhafens ist es aber wahrscheinlicher, dass diese Wappenhalter, zumal sie nicht aus Eichenholz gefertigt sind, über Lübeck importiert wurden. Sie zeigen auch die statuarische Ruhe der oberdeutschen Schule.



Eva aus Heiligenhafen.

Nr. 121. Runde Schrifttafel aus Eichenholz mit erhabener Inschrift: „J. S. Jesus Christus Maria“ in gothischen goldenen Minuskeln auf blauem Grunde. h. 85.

Nr. 122. Geflügelter Löwe auf Spruchband mit Inschrift: S. Markus, h. 43. Unter dem Ölanstrich Spuren der alten Bemalung.

Nr. 123. Jugendlicher Engel in flatterndem Gewande trägt ein Spruchband mit der Inschrift: St. Matteus. h. 46. Bemalung wie 122.

Nr. 124. Madonna Hohlfigur h. 106, auf der Lunula stehend, In rotem Mieder und blauem Mantel. Sie trägt eine Haarbinde, keine Krone. Der linke Arm mit dem Kinde und die rechte Hand fehlen. Die Bemalung ist sehr defekt.

Photographirt v. Brandt 26. 16. — Offenbar die von Haupt II 32 beschriebene „weibliche Relieffigur, h. 1 m, edel, schlank (16 J.)." — Vgl. Die heilige Juliane im linken Flügel des Altars zu Holmegaard. (Beckett Taf. 19).

Nr. 125. Madonna, Hohlfigur, h. 108, auf Lunula, ohne Krone, hält in dem linken Arme das nackte Kind, dem sie mit der Rechten etwas reicht. — Rechte Hand der Madonna, linker Unterarm und rechter Fuss des Kindes sind abgebrochen. Der bauschige Mantel ist mehrfach abgebrochen, die Bemalung defekt.

Nr. 126. Andreas, Hohlfigur in bewegter Haltung, h. 60, hält in beiden Händen das aus Ästen gebildete Kreuz. Spuren der alten Bemalung.

Eine gleiche Figur befindet sich in Landkirchen. Vgl. Haupt II 32.

Nr. 127. (1027). Dionys, Bischof von Paris auf 6 seitigem Sockel mit Resten der alten Bemalung, h. 95. — Der Bischof trägt das abgeschlagene Haupt mit Mitra auf der linken Hand, sonst wie Nr. 35. — Rechte Hand des Bischofs und der Kopf des Ochsen fehlen.

Alle diese Stücke dürften wie Adam und Eva und die oben beschriebenen (27 Marienleuchte und 9 Pietà) aus Heiligenhafen stammen. Bei Nr. 119, 120, 27, 9, 126 wird das fast zur Gewissheit durch die Beschreibung, die Haupt von dem „Trümmerhaufen" auf dem Kirchboden von Heiligenhafen (a. a. O. II, 32.) giebt. Bei einzelnen Figuren stimmen die Masse mit den Haupt'schen Angaben. Bei den anderen Stücken erscheint diese Herkunft wahrscheinlich. — Sämtliche Reste (119—127) gehören in die Zeit um 1500 und (wie 126, 127) in den Anfang des 16. Jahrhunderts.

Nr. 128—129. (636, 614). Maria und Johannes, 3/4 Rundfiguren mit Rückenbrett, h. 125, aus einer Kreuzigung. Maria (128) in Kapuze und Mantel schlägt die Augen nieder und hält die gefalteten Hände über der Brust empor. Spitze Schuhe; Farbreste in Grün, Rot und Gold. — Johannes (129) in langem Gewande mit hohem, dreiknöpfigem Kragen, wendet das Gesicht nach dem Krucifixus empor. Die Rechte liegt auf der Brust. Die Linke hält die Bibel. Farbreste wie bei 128.

Die 3/4 lebensgrossen Figuren stammen von ca. 1500. Der Ausdruck ist gut, das Gewand knittrig. Die Hände und besonders die Füsse sind ziemlich roh gearbeitet. Wohl einheimische Arbeit.

Nr. 130. (656). Fast lebensgrosse Figur Johannes des Täufers mit hohlem Rücken, h. 145. Joh. ist mit dem Pantherfelle bekleidet,

dessen Kopf zwischen den Füssen des Täufers herabhängt. In der Linken hält er auf einem Buche das Lamm, auf das er mit der (ergänzten) Rechten hinweist. Spuren roter Bemalung unter der Bibel.

Die Figur erinnert an die gleiche im Hochaltar des Domes zu Aarhus von Bernt Notke. Vielleicht einheimische Arbeit von ca. 1500.

Nr. 131. (681). Heilige mit Krone und langem Mantel, h. 71. Sie hält in der Linken eine Kirche, mit der Rechten hebt sie den Mantel. Die linke Hälfte des Gesichts ist ergänzt.

Nr. 132. (254). Anna selbdritt, halbrund, h. 98. Die Heilige sitzt auf einer Bank, umfängt mit der Rechten die kleine Maria und hält mit der andern das nakte Christkind auf dem Schooss. Die rechte Hand der Maria und beide Arme des Kindes fehlen. Spuren von Bemalung. — Die Figur mit stumpfen Schuhen stammt aus der Goschhofkapelle. — Handwerksmässige, wohl einheimische Arbeit.—

Nr. 133. (1037). Überlebensgrosser Krucifixus aus der Goschhofkapelle, h. 228. Die Bemalung auf Kreidegrund ist ziemlich erhalten. Der linke Kreuzarm fehlt. — Rohe, wohl einheimische Arbeit.

Nr. 134. (648). Sitzende Madonna, halbrund, h. 90, hält mit der Rechten das nackte, auf ihrem Schoosse stehende Kind, das beide Händchen nach der Birne ausstreckt, die ihm die Mutter reicht. Die Hände des Kindes, die jetzt einen Reichsapfel halten, sind ergänzt; ebenso der kleine Finger an der Linken der Madonna. Die Madonna hat stumpfe Schuhe. — Mässige, wohl einheimische Arbeit.

Nr. 135. (279). Grosser Krucifixus, h. 135. Die Fingerspitzen und das flatternde Lendentuch sind abgebrochen. — Phot. Brandt 17. 12. 16. Jahrhundert.

Es erscheint fraglich, ob diese gut modellierte Gestalt mit den vortretenden Adern noch in die hier besprochene Epoche hineingehört.

Nr. 136. (680). Jacobus d. ältere, Vollfigur, h. 104, mit Pilgerhut und Muschelstab. Die linke Hand hält den Stab, die Rechte ist vorgestreckt. Der linke Fuss ist ergänzt. — Phot. Brandt 20.

Nr. 137. (281). Halbrunde Pietà, h. 77. Maria ohne Schleier hält mit der Linken die rechte Hand des schräg über ihrem Schoosse liegenden, ziemlich steifen Leichnams. Mit der anderen stützt sie das Haupt Christi. — Phot. Brandt 22. 18. — Wohl einheimische Arbeit vom Anfang des 16. Jahrhunderts.

(NB. Die Pietà Nr. 9 (S. 172) hat irrtümlich den Zusatz (281) erhalten.)

Nr. 138. (273). Petrus, Hohlfigur, h. 65, mit dem Schlüssel.

Nr. 139. (649). Madonna, Rundfigur, h. 42. Maria mit Krone und langem Mantel hält auf dem rechten Arme das nackte Kind. Die linke Hand der Maria, die rechte Hand und der linke Arm des Kindes fehlen. Reste alter Bemalung.

Die folgenden Stücke bieten zu wenig Anhalt, um die Abstammungszeit sicher zu bestimmen. Sie mögen aus der Zeit von Mitte des 15. Jahrhunderts bis ca. 1530 stammen.

Nr. 140. Knieende Frauengestalt mit Resten alter Bemalung. Gewand rot und gold; Haare golden. Beide Arme fehlen, h. 65.

Diese Gestalt, von Dose S. 194 als Ludmilla, Herzogin von Polen, bezeichnet, stellt wohl die Königstochter aus einer St. Georgs-Gruppe dar. Auf dem Haupt trägt sie Krone und Schleier. Das Gewand, das den sehr ungünstig proportionirten dünnen, langen Leib umfliesst, endigt in Knitterfalten. 15. Jahrhundert?

Nr. 141. (657). Halbrunder Apostel mit Rückenbrett. Der bärtige Kopf ist nach links geneigt. Die rechte Hand und das kurze Schwert in der Linken sind ergänzt. Phot. Brandt 21. 17. Die dort noch vorhandene Bemalung ist kaum die ursprüngliche.

Nr. 142. Bruchstück einer Reiterstatue des heiligen Georg, h. 61. Erhalten ist nur der gepanzerte Rumpf und der ausdrucksvolle Kopf mit Reif. Die Nase ist abgebrochen. Arme und Beine waren besonders gearbeitet und mit Zapfen angesetzt. Zwischen den Beinen und auf dem Kopfe Dübellöcher. Am Kopfe Reste grüner Bemalung.

Dieses Bruchstück einer gut gearbeiteten Figur dürfte aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammen.

Nr. 143. (646). Krucifixus, Rundfigur ohne Kreuz, h. 43.

Nr. 144. (1032). Krucifixus, Rundfigur mit geschlossenen Augen. Beide Arme, rechter Fuss und Kreuz sind neu.

Nr. 145. (1030). Bruchstück eines Schächers, h. 49.

Nr. 146. (677). Engel mit Geisselsäule auf einem Kapitell stehend, h. 48.

Nr. 147. (444). Marienkopf, vielleicht Fragment einer Pietà, h. 20.

Nr. 148. (1029). Fragment eines Christuskopfes, h. 19.

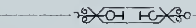
Nr. 149. (277). Fragment eines Rundreliefs, Das jüngste Gericht darstellend, h. 100. Erhalten ist ein Teil der linken Hälfte mit der Gruppe der auferstehenden Seeligen, Posaunen blasenden Engeln und Maria auf den Wolken thronend. — Wohl aus einem der von Wendell angeführten „Epitaphien“ aus der Marienkirche in Rendsburg stammend.

Künstlerverzeichnis.

Namen- und Ortsverzeichnis.

(Diejenigen Stellen, an denen eine ausführlichere Besprechung stattfindet, sind fett gedruckt.)

Inhalt.



Druck von Schmidt & Klaunig in Kiel.

